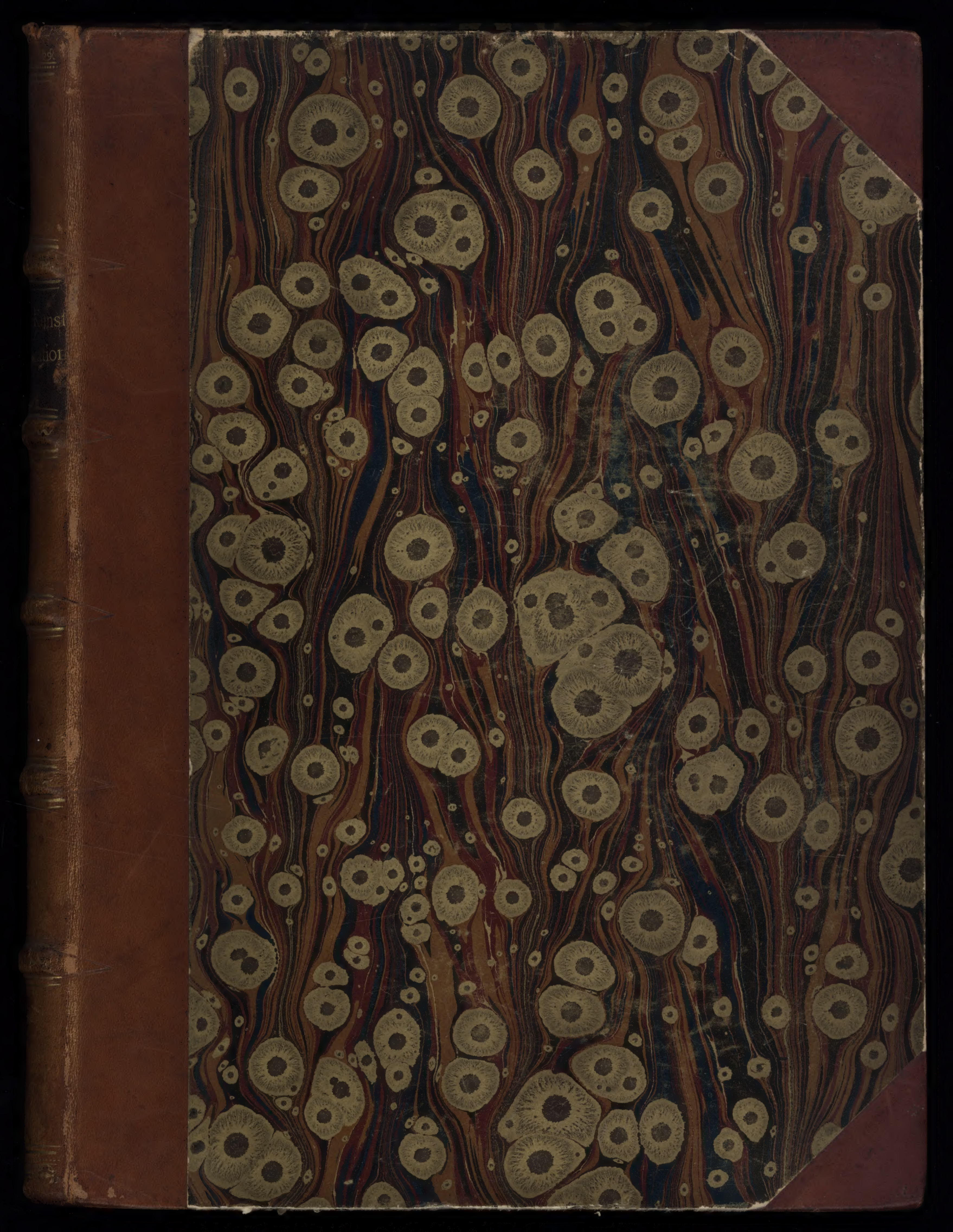
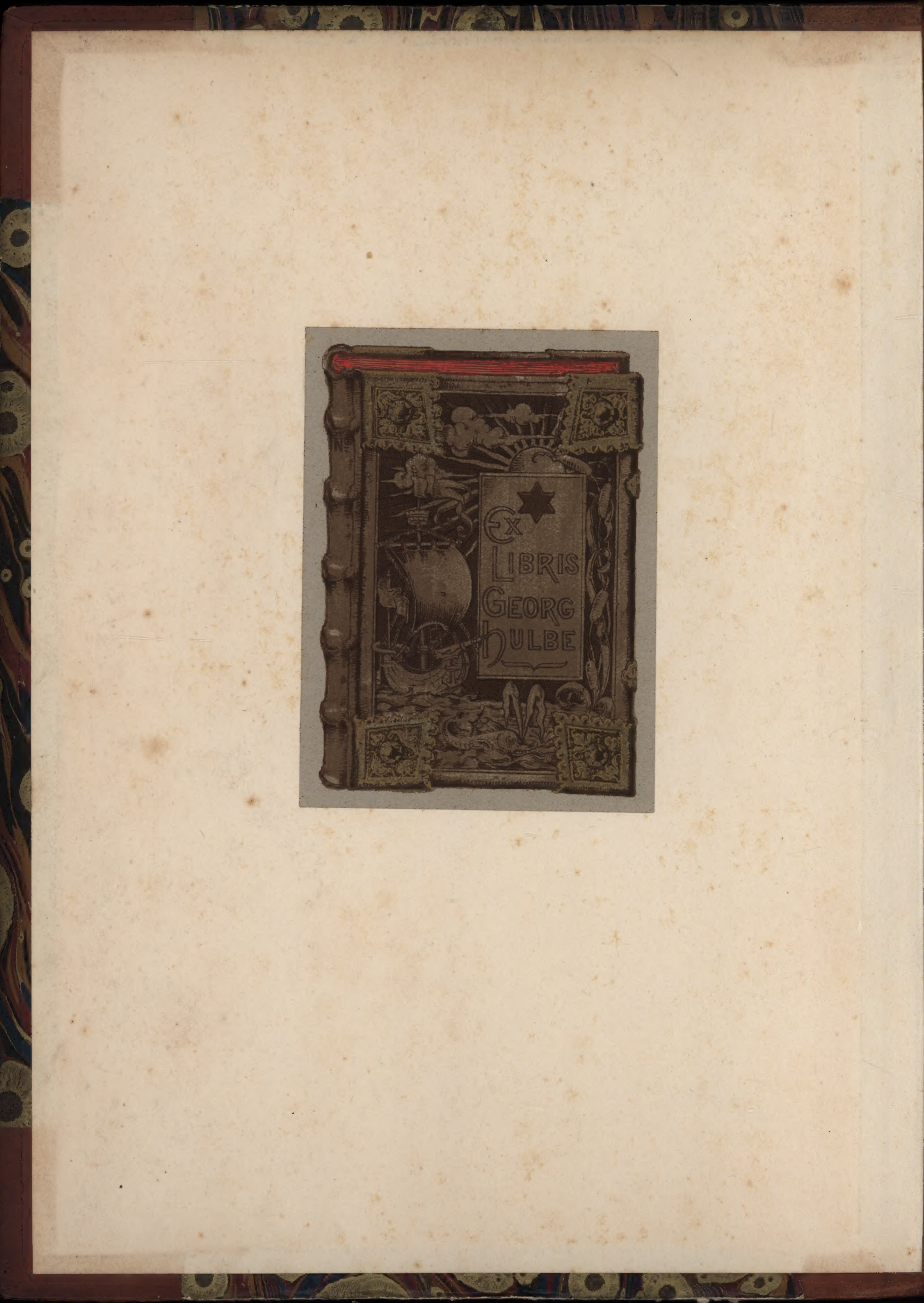
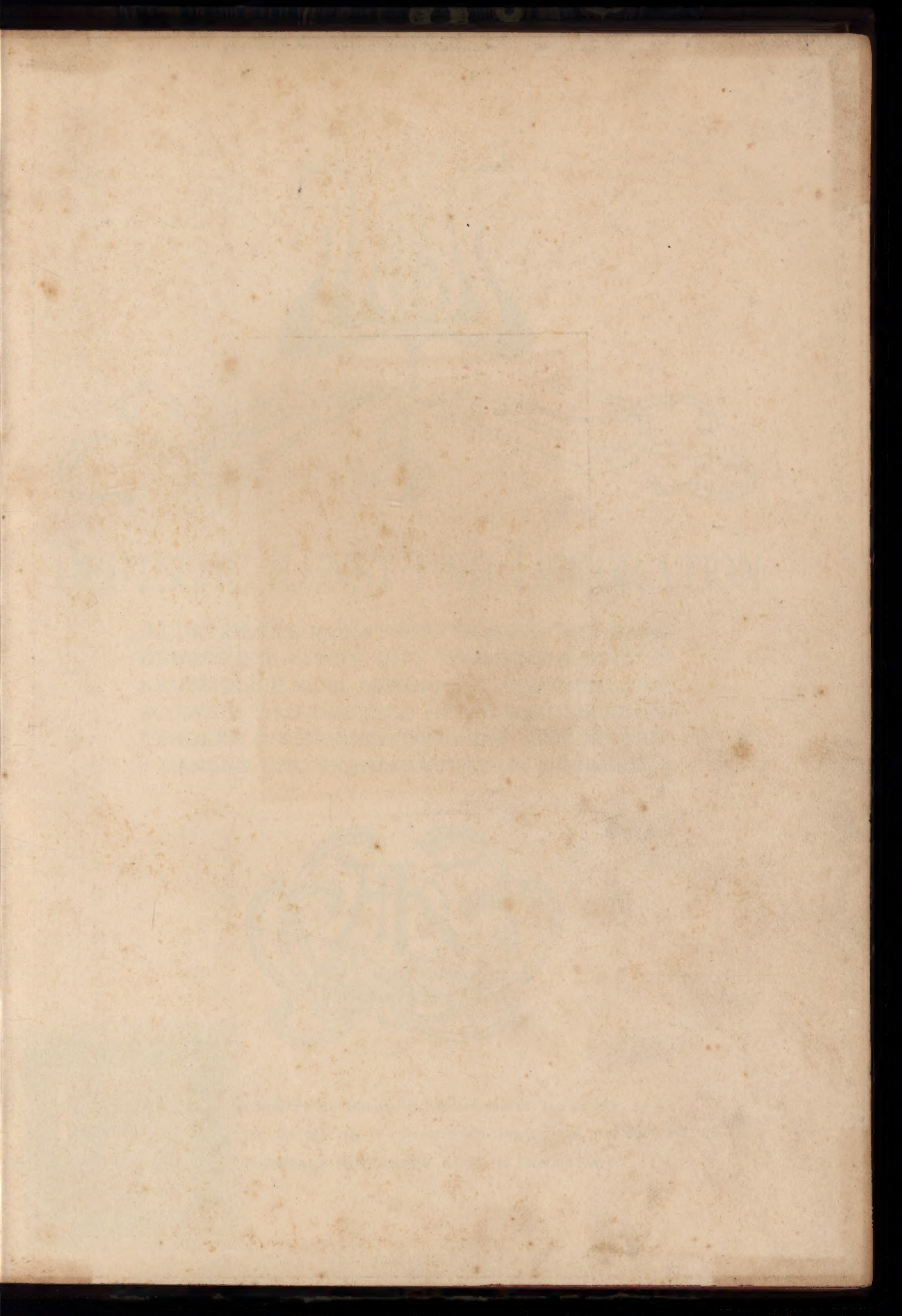
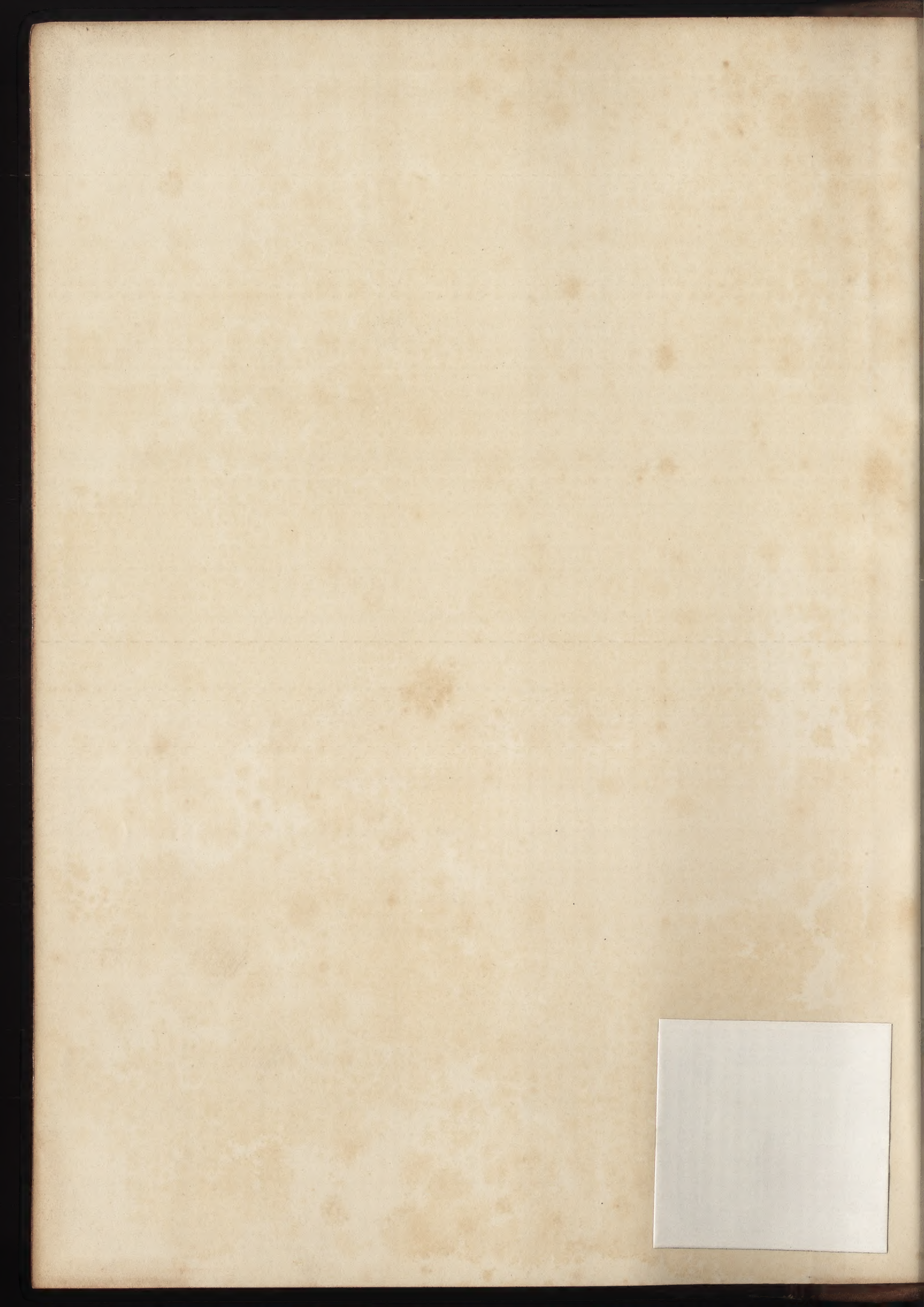



No
Ex
Libris
Georg
Hulbe





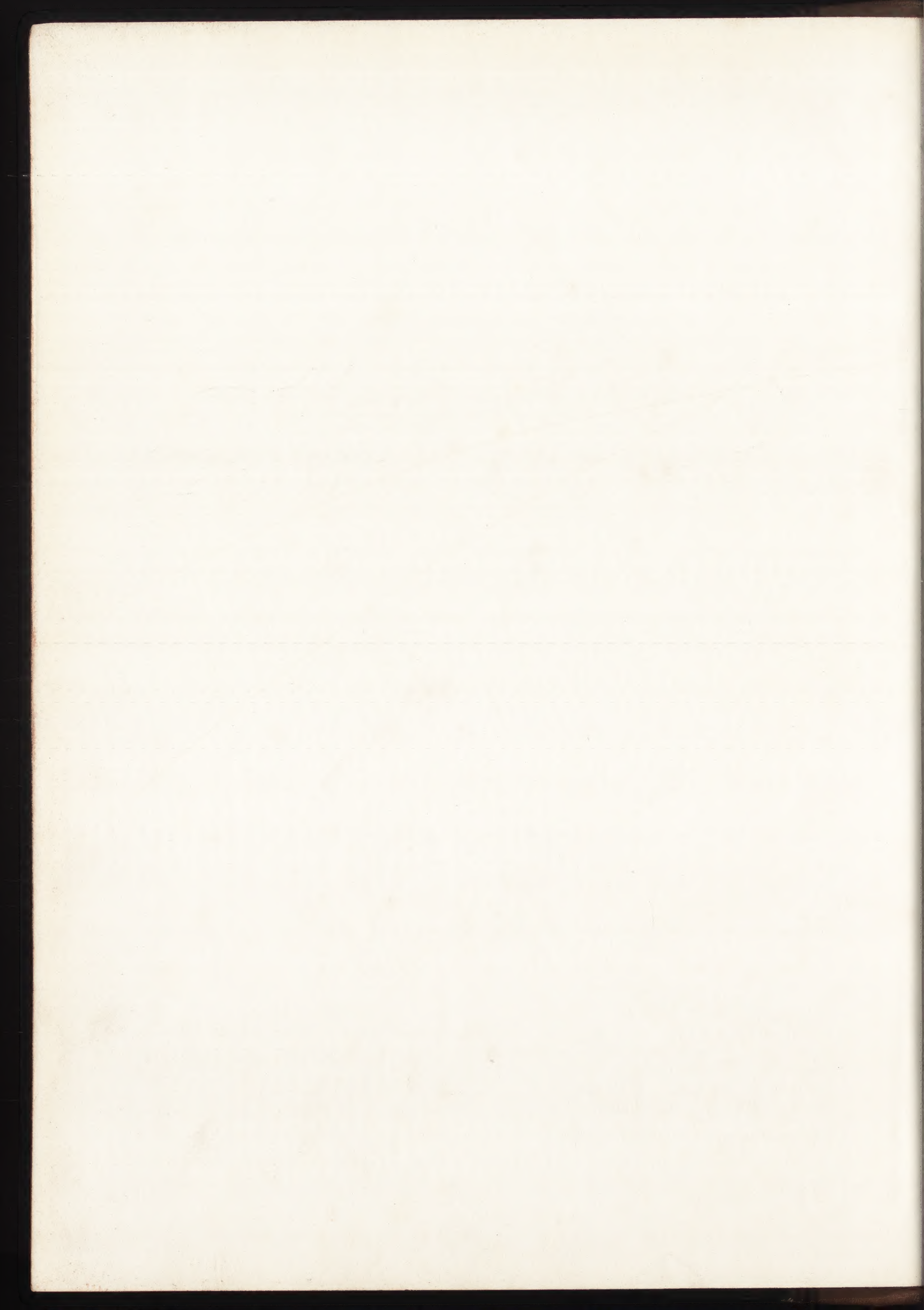


Deutsche Kunst und Dekoration

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER KUNST UND FORMENSPRACHE IN NEUZEITLICH. AUFFASSUNG AUS DEUTSCHLAND, SCHWEIZ, DEN DEUTSCH SPRECHENDEN KRONLÄNDERN ÖSTERREICH-UNGARNS, DEN NIEDERLANDEN UND SKANDINAVISCHEN LÄNDERN.



Jährlich 2 reichillustrierte Bände in Leinwanddecke zu je Mk. 14.—
oder einzeln in 12 Heften für Mk. 24.—. Oesterreich-Ungarn und Ausland: Mk. 26.—.
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH IN DARMSTADT.



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

BAND XIV

April 1904—September 1904.

HERAUSGEGEBEN
UND REDIGIERT VON
HOFRAT ALEX. KOCH
DARMSTADT.

ALLE * RECHTE * VORBEHALTEN.

KÜNSTLERISCHE UND TEXTLICHE BEITRÄGE SOWIE MITTEILUNGEN SIND AN DIE VERLAGS-ANSTALT IN DARMSTADT ZU RICHTEN.

Druck der J. C. Herbert'schen Hofbuchdruckerei, Darmstadt.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XIV

April 1904—September 1904.

Text-Beiträge:

Illustrationen und Vollbilder:

Beilagen:

Wettbewerbe:

NAMEN-VERZEICHNIS.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



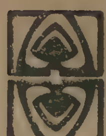
ILLUSTRIERTE · MONATSHEFTE
FÜR · MODERNE · MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR ·
WOHNUNGS-KUNST · UND
KÜNSTLERISCHE
FRAUEN-ARBEITEN

ALEX-KOCH
DARMSTADT



VII JAHRG · 1903/04 APRIL PREIS · M · 2·50 7

JAHRES-ABONNEMENT: 12 HEFTE M. 24.- (AUSLAND M. 26.-)



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



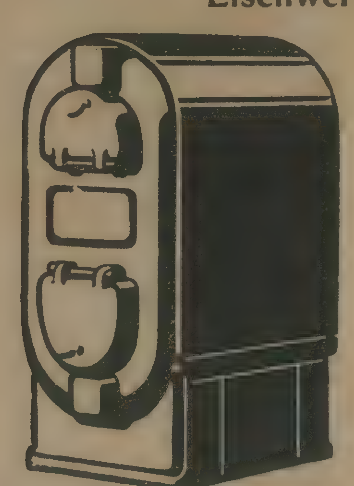
HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT VON HOFRAT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte; Mk. 24.—; Ausland Mk. 26.—. Abgabe nur halbj.: Oktober März; April/September.



RUD. OTTO MEYER, MANNHEIM

Eisenwerk G. m. b. H.



Strebel's

Original-Gegenstrom-

Gliederkessel

ohne Einmauerung

für Warmwasser u. Niederdruckdampf.

62 Grössen, jede sofort lieferbar.

Patente im In- und Auslande.

Bester Kessel für Zentralheizungen.

Zu beziehen durch alle Heizungsfirmen.

Bedburger

LINOLEUM ✻ LINCRUSTA.

Neu aufgenommen:

INLAID-LINOLEUM

(Farben durch und durch)

In Muster und Farbenstellung **hervorragende Erzeugnisse** nach Entwürfen **erster Künstler.**



Rheinische Linoleumwerke Bedburg, A.-G.

Bedburg bei Köln am Rhein.

Zweigfabrik für Lincrusta-Erzeugung: Wien.



OTTER UND KRÖTE.

ERNST MORITZ GEYGER.



as Kunstschaffen von Ernst Moritz Geyger steht nun schon seit einem halben Menschenalter in üppigem Flor, Blüte an Blüte entsprang aus einem genialen Gestaltungstrieb und reifte eine Fülle herrlicher Frucht an der toskanischen Sonne. Und doch ist noch niemals im Zusammenhang über dieses reich entfaltete Künstlerleben berichtet worden. Das kann Wunder nehmen in unseren hochgradig publizistischen Zeitläuften. Ebenso haben wir hier vorliegend den ersten Versuch, das Werk Geygers in den Hauptzügen bildlich zu veranschaulichen. Geyger gehört offenbar nicht zu den Künstlern, die sich schnellfertig an die Öffentlichkeit drängen. Er arbeitet nicht für Ruhm und Gewinn, sein Schaffen ist innerstes und eigenstes Erleben, und hat sich die treibende Kraft im vollendeten Werk ausgelebt, so ist damit des Meisters Anteilnahme erschöpft. Nicht das Werk an sich und nicht die Begierde nach dem Effekt, den es auf andere macht, sondern die Arbeitsfreude, das ringende Werden, das peinigende Zweifeln und das heisseratmende Bezwingen der idealen Aufgabe ist der Kern des künstlerischen Vollbringens. Auf der Höhe des ersten Horizontes türmen sich tausend andere auf, und ach, das Menschenleben ist so kurz und die Fülle der Naturwunder, die es zu meistern gilt, so gewaltig, dass der starke und schöpferisch begabte Mensch niemals selbstgefällig auf den durchmessenen Weg zurückschaut. So mochte es wohl kommen, dass Geyger zehn Jahre und länger keine Berliner Ausstellung beschickte, so sehr sich auch die Schöpfungen in seiner Werkstatt mehrten. Dann aber auf einmal griff es mächtig von aussen her in sein stilles Reich. Der Deutsche Kaiser erwarb den Bogenschützen für die Gärten von Sans-Souci, gab den ersten Silber-Spiegel für die Kaiserin in Auftrag, die Stadt Berlin eignete sich den Marmorstier für den Humboldthain an, der preussische Staat forderte die ideale Frauen-Büste für die Berliner National-Galerie. Nun stand der Künstler im hellsten Licht der Öffentlichkeit, nun war es endlich an der Zeit, das Werden und Wachsen und die Ziele dieser wundervoll gereiften Kraft des Näheren darzutun.

Geyger hat die Berliner Akademie besucht, und in den Lehrklassen befinden sich Zeichnungen von ihm als Muster Berliner Art. Trotzdem ist der Künstler nicht der Berliner Schule gutzuschreiben, er fügte sich niemals in eine der landläufigen Formeln oder Überlieferungen, auch hatte kein Meister bestimmenden Einfluss auf ihn. Das kam daher, weil ihn ein eingeborenes Etwas warnte vor dem Einlenken in die akademische Heerstrasse, weil er schon eine in sich geklärte Persönlichkeit war, als er in die Akademie eintrat. Ein prädestinierter, persönlicher Wesenszug ward ihm von der Allmutter Natur mit auf den Weg gegeben; ehe er mit Menschen sprechen konnte, also schon in der Wiege, verständigte er sich mit der Tierwelt, ein ursprüngliches Genie machte ihn zum Tier-Plastiker. Seine anderen Formenkreise sind eine Erweiterung des ersten. So war und wurde immer wieder die Natur seine Lehrmeisterin und aus diesem ewig jungen Born schöpfte er die Zauberkraft der reinen Individualität, die nicht aus Zeit, Umgebung oder Schule, sondern allein aus sich selbst zu erklären ist. Um das Werk Geygers webt ein feiner Renaissance-Nimbus. Man könnte meinen, er wäre bei Donatello in die Schule gegangen. Doch genau betrachtet, ist damit die Deutung von Geygers Art nicht erschöpft, vielmehr muss gesagt werden, dass er in demselben geistigen und sonnigen Milieu heranreifte, wie die alten Meister, dass in Florenz dieselbe Natur auch ihn anzog und erzog. Der gewaltige Einfluss der toskanischen Kunst warf ihn nicht um, er assimilierte die Vorbedingungen seines Schaffens mit der alten Kulturblüte und die Berührung mit der echtesten und edelsten Renaissance stärkte und veredelte die ihm innewohnende lautere Individualität. Wollen wir also den Entwicklungsfaden

von Geygers Kunst anspinnen, so können wir nicht diese und jene Lehr-Begriffe oder künstlerischen Einwirkungen als Grundlage seines Werdens konstruieren, sondern müssen bei seinen rein menschlichen Anfängen anheben. Wie bei jedem reinen Individuum ist auch hier das Kind der Vater des Mannes und das begnadete Schoßkind der Natur der Prototyp des späteren Meisters. Geygers vollendete Meisterschaft datiert aus dem Jahre 1888, als er die kleine Affen-Disputation und seine erste Plastik, die Nilpferd-Gruppe, schuf.

Die frühesten Kinderjahre Geygers haben also zur Veranschaulichung des Lebenswerkes eine grosse Bedeutung. Der Künstler selber kann sich nicht genug darin tun, seine allerersten Eindrücke als grundlegende für das Leben zu betonen. Geboren ist Geyger am 9. November 1861 zu Rixdorf bei Berlin. Damals war das noch nicht Vorstadt von Berlin mit himmelhohen Mietskasernen, sondern ein idyllisches Dorf, das sich in den Sonnenfrieden weit hinter der Hasenhaide einbettete. Das Kind atmete also lautere Natur ein und dieses Glück war ihm auch weiter beschieden in Oranienburg und Potsdam, wo er des öfteren weilte und seinem Naturell sonnigste Freiheit lachte. Geyger selber entwirft über seine frühe Tier-Liebhaberei und über die Liebe der Tiere zu ihm ein fesselndes Bild, an welchem ich keinen Zug kürzen möchte. Im ersten Lebensjahre lag das Kind, während die Mutter im Hause ihrer Arbeit nachging, draussen im sonnigen Garten im Korb, wo ein grosser Hund zu seinen Füssen als eifersüchtiger Wärter posierte und eine ernsthafte und gravitätische Anhänglichkeit an den Kleinen bekundete. Schon im dritten Jahre war der Künstler in Geyger erwacht. Da sass das Männlein am Fenster, um die vorbeiziehenden Kühe und Pferde und Gänse-Herden auf die Schiefertafel zu zeichnen und vornehmlich die beiden Ziegenböcke, die ihn spazieren fuhren. In der Schule war er natürlich kein Musterknabe, hier zeichnete er hinter dem Rücken seines Vordermannes die Schwalben, die das Haus umkreisten, die Gespanne, welche die Dorf-Strasse hinabrasselten und anderes mehr. Im Sommer war er stets auf dem Lande, wo er die Lämmer auf die Weide trug und porträtierte, und ebenso die armen Fische und Krebse, die er listig einfing, und ferner den Pony, den ein alter Kinder-Freund ganz in seinen Dienst gestellt hatte. Unzählige Tiere brachte der Knabe ins Haus, wie weisse Ratten und Kaninchen und Hunde, die ihm nachliefen, sogar eine Mütze voll junger Frösche, welche in der Stube herumsprangen, bis der eine oder andere als gedörrte Mumie aus versteckten Winkeln wieder zum Vorschein kam. Ferner waren dann die schönen landschaftlichen Umgebungen von Oranienburg und Potsdam mit erzieherischen Eindrücken wesentlichster Art verknüpft. Hier offenbarte Geyger bereits eine Schärfe der Naturbeobachtung, die bei den Lehrern Verwunderung erregte. Mit dem neunten Jahre fing Geyger das Porträt-Zeichnen nach der Natur an. Die Bilder wurden mit einem Dreier honoriert und als Wunder-Leistungen in den Abend-Gesellschaften herumgereicht. Neben Kopieen nach Max und Moritz von Busch entstanden eigene Kompositionen von Hexenküchen, lustigen Handwerksburschen, Teufeln und derlei Ausgeburten. In derselben Zeit auch schnitzte der übereifrige Knabe Köpfe aus Brennholz, an denen das Blut aus den unvermeidlichen Handwunden herablief, von welcher Tätigkeit heute noch die Narben in der Meisterhand sprechen. Mit dem zwölften Jahre modellierte er dann Pferde nach der Natur und aus der Erinnerung, ebenso Kühe und Wildschweine, doch mangels jeder künstlerischer Anweisung nahmen die vertrocknenden Modelle allemal ein trauriges Ende. Sein Zimmer hatte der heranwachsende Knabe mit den seltsamsten Naturalien und mit Totenköpfen und Menschengebein phantastisch ausstaffiert, sodass sich selbst Erwachsene scheuten, das Dantesche Inferno, wie es hiess, zu betreten.

Die akademischen Jahre 1877—1882 sind im Lebensbild Geygers von keineswegs wesentlicher Bedeutung. Lediglich als Maler bildete er sich hier aus und es ist kennzeichnend, dass er gerade die Malerei wenige



BÜSTE IDEAL-FRAUEN-KOPF. TON-STUDIE.

Jahre später völlig fallen liess. Nicht etwa aus mangelnder Begabung, sondern in der Erkenntnis, dass sein prägnantes Formen-Talent sich freier und feiner in den Künsten der reinen Form, in der Graphik und Plastik, entfalten könne. Die Ursprünglichkeit seiner Beanlagung trat auf der Kunstschule wie auf der Akademie sofort zu Tage. Dort war es das Wandtafel-Zeichnen vor grossem Auditorium, welches eine ungewöhnliche Formenkenntnis offenbarte und hier die intuitive Formenkonstruktion, die bis auf heute seine Stärke geblieben und die gegen den knochenlosen Impressionismus unserer Tage markant absticht. In Berlin war Geyger Schüler von Thumann, Michael und Meyerheim. Es ist selbstverständlich, dass er mit dem Tiermaler Meyerheim Fühlung suchte, er fand bei ihm gewiss auch Aufmunterung und Förderung, so sehr auch die Art beider Künstler auseinandergeht. Meyerheim gipfelt in der witzigen und witzelnden Pointe der Tierdarstellung, Geyger geht mehr auf den Humor und die Launen der formenbildenden Natur, nie aber tastete er einem anthropomorphen Witz zu Liebe die dem Tier innewohnende Würde an. Nach Vollendung der akademischen Studien betätigte sich der Künstler drei Jahre vorwiegend als Maler, bis er sich 1885 auf die Graphik verlegte und nunmehr rein als Autodidakt seine weitere Entwicklung anstrebte. Dass er als Maler für seine Zeit nicht ohne Bedeutung gewesen, beweist die goldene Medaille, die ihm 1886 auf der Münchener Ausstellung zuteil wurde. Natürlich dominierte auch in der malerischen Epoche das Tierbild. Da sehen wir als eine Jugend-Arbeit aus dem Jahre 1880 den Bacchus-Knaben mit dem jungen Löwen-Gespann und dem Kinder-Gefolge, ein Werk, in welchem sich eine eigenartige Frische ausspricht. Aus dem Jahre 1883 datieren dann einige Stillleben, so die Stücke mit Lachs und Pute und mit Reiher und Ente, die in der Zeichnung namentlich die Form bis in die kleinste Struktur klarlegen. Künstlerisch noch höher steht der Kuhstall mit dem greifbar prächtigen Viehbestand. Dazu gesellt sich im folgenden Jahr eine Reihe von Porträts, unter welchen diejenigen einer Dame im Reitkleid und der Schwester des Künstlers damals sehr bemerkt und gerühmt wurden. Doch da die Malerei nur Episode gewesen, so beansprucht sie im Lebenswerk, wie es uns heute vorliegt, keine integrierende Wichtigkeit.

Aus einem mehr und mehr überwiegenden zeichnerischen Studienfleiss erwuchs bei Geyger naturgemäß das graphische Kunstwerk. In schnellen Pulsen strebt er auf dem neuen Gebiet vorwärts, sofort erfasst er die graphischen Probleme nach allen Richtungen hin. Nachdem er den Kreis der Möglichkeit durchlaufen, in seinen beiden grossen Platten die Meisterwerke der Zeit vollendet hat und nun ersah, dass ein Hinausstreben und Hinausschreiten über das letzt erreichte Ziel nicht mehr möglich ist, stellte er nach einem Jahrzehnt intensivester Betätigung auch die Graphik ein. Nach Vollendung des Botticelli-Stiches und der grossen Affen-Disputation hat Geyger kein Blatt mehr radiert oder gestochen und darüber sind mittlerweile zehn Jahre vergangen. Es geht daraus hervor, dass wir es hier mit einem

von jenen seltenen Künstlern zu tun haben, welche die Kunst lediglich der Kunst wegen betreiben und deren Schaffens-Motive rein ideale sind. In unserer merkantil veranlagten Zeit ist es unerhört, dass ein Künstler eine bis zum Höchsten u. Feinsten ausgebildete Fähigkeit nicht fürder als Goldgrube ausbeutet. Da wir ein Gleiches auch auf dem Gebiet der Feinplastik sehen werden, so mag diese Eigenheit an dem Geygerschen Naturell als eine Demonstration von Künstler-Würde und echt deutschem Idealismus den verehrten Zeitgenossen vorgetragen werden. — Soweit es der gegebene Raum verstattet, wären nun die graphischen Einzelwerke des Näheren zu kennzeichnen, wobei jedoch zu bemerken ist, dass von 1888 ab auch die Plastik einsetzt. Auf der Berliner Ausstellung 1887 erschien der erste Zyklus von Geygers Radierungen in Gestalt der beiden Hirschblätter und von vier Teilen eines in grösserem Umfange geplanten Tierwerkes. Das letztere datiert aus dem Jahre 1886 und alle sechs Radierungen sind in diesem Heft reproduziert. Was Geyger im allgemeinen für die Tierwelt einnimmt, ist nicht bloss eine persönliche Neigung und kaprizierte Vorliebe, sondern eher die Freude an dem unendlich graduierten Formenreichtum der schaffenden und entwickelnden Natur. Am Tier treten die Absichten der Natur deutlicher zu Tage als an dem von der sogenannten Kultur applanierten und vom Schneider maskierten Menschen. Die unverfälschte Seele, der reine Instinkt, die auf den leisesten Anreiz reagierende Muskelfunktion, die ursprüngliche Schärfe und Virtuosität der Sinne und überhaupt die lautere Naivität des von der Natur gegebenen und in den Lebensbedingungen ausgebildeten Karakters — alles das gibt dem bildenden Künstler die wundervollsten Motive an die Hand, ein Einleben in die Tierseele bietet einen unerschöpflichen Born von Beobachtungen und so sind denn auch die Tier-Darstellungen Geygers bis in die undefinierbaren Feinheiten hinein zu geniessen und besonders nachzuempfinden. — In



IDEAL-FRAUENBÜSTE. BRONZE U. SANDSTEIN.
KÖNIGL. NATIONAL-GALERIE—BERLIN 1902.

jenem ersten Tierwerk aus der Berliner Zeit ging der Künstler vornehmlich darauf aus, die Schaffenslaune der Natur zu symbolisieren, die Variationen und Kontraste, die Würde und die Komik, die Grösse und die Zierlichkeit ans Licht zu rücken. Ist in dem Löwenpaar die majestätische Vornehmheit, in der Elefanten-Toilette die gesteigerte Kolossal-Form, die übertriebene Monumentalität veranschaulicht, so in dem Marabu, der wie der Prediger in der Wüste auf dem Buch mit den sieben Siegeln steht, eine Grotesk-Form schwülbrütenden Sumpflebens. Diese Blätter sind geistreich und aphoristisch in der Zeichnung. Hier taucht auch in einem Vorläufer der sogenannten kleinen Affen-Disputation das erste Vorspiel zu dem späteren grossen Thema auf. Die drei Orangs und der Schimpanse geben sich in ihrem Käfig angesichts der rings versammelten Menschenmenge darwinistischen Studien hin. Die Verwandtschaft zwischen Mensch und Affen wird ja in den Zoologischen Gärten ganz offenbar. Man beobachte einmal des Sonntags in Berlin das Benehmen der Menschen im Affenhause. Sie fühlen sich da so heimisch, dass sie auch durch den Gestank nicht vertrieben werden und es ist also einem intelligenten Orang oder Pavian gewiss nicht zu verübeln, wenn er sich die berühmte Descendenz-Theorie durch den Kopf gehen lässt und im Buch der Natur nach den Belegstellen sucht. Die Bewegungen und Manieren der Affen frappieren den Menschen so ausserordentlich, weil er hier die unverfälschte und natürliche Grundform seines eigenen Geschlechts zu erkennen hat. Man nimmt diese Urform als eine humoristische Karikatur und in diesem Sinne ist sie für den Künstler auch ein dankbares Thema. Mit dem Karikieren fing auch Geyger an, um später, als er die Berliner Anfänge glücklich überwunden, zu einer ganz anderen Anschauung über die Affenwelt zu gelangen. In besagtem Tierwerk macht sich auch ein Anlauf zum forcierten Witz bemerkbar. Es liegen Studien vor, in denen z. B. ein Putto zwischen einer Flamingo-Herde auf Stelzen einherstolziert, die Flamingos aber sind neidisch auf diese überlangen Beine und beissen wütend in die Stelzen. Oder wir werden an den Nordpol versetzt, wo Renntiere die Erdachse drehen, während ein Eskimo Öl aufgiesst. Das ist echt Berliner Witz, aber Geyger besann sich, seinem dunklen Gefühl folgend, noch rechtzeitig eines Besseren und radierte daher das Tierwerk nicht zu Ende. Die beiden Hirschblätter schoben sich dazwischen. Das ist der lauschende oder sichernde Rothirsch und der aufgeschreckte Brunst-Hirsch mit dem Mutterwild. Die Schönheit und technische Pracht dieser Arbeiten wird aus den Abbildungen ohne weiteres ersichtlich. Im Jahr darauf, also 1888, ging Geyger an den Genfer See und radierte dort in Montreux in herrlichstem Vorfrühling die sonnenumglänzte Platane, den Blick auf den See und Schloss Chillon und die Bergriesen, die das obere Rhonetal flankieren. Hier erwuchs seine Sehnsucht nach dem Süden, unwiderstehlich trieb es ihn nach Florenz, wo er seine künstlerische Heimat und die Anregung und die Sammlung zu seinen Meisterwerken finden sollte. In der ersten Florentiner Seligkeit entstand eine kleinere Radierung von San Miniato mit dem Ahorn davor. Schon 1889 setzt die Arbeit an den beiden grossen Platten ein. Zwischendurch aber reizten ihn gewisse Probleme, die er 1889 nach der holländischen Landschaft von Segers und 1890 nach einem männlichen Bildnis des Antonello da Messina behandelte. Das erste Blatt ist nur mit der kalten Nadel radiert, ohne Ätzung, der hohe Grat hatte hier die malerische Haltung zu erzielen und in der Hauptsache kam es auf die graue und fein verschleierte Luft-Perspektive an. Im zweiten Fall war die Feinheit der Form das Ziel. In minutiöser Linienführung wurden die Fleischteile gestochen, der Himmel aber mit Aquatinta geätzt. Doch alles das war nur Vorstufe zu den beiden Hauptwerken, welche den Künstler fünf Jahre lang, bis 1894, auf das Eindringlichste beschäftigten. Die beiden grossen Platten des Frühlings von Sandro Botticelli und der eigenen Komposition der grossen Affen-Disputation wurden für den Pariser Verleger Charles Sedelmeyer ausgeführt. Die Studien zu beiden Blättern



MEDAILLE ZUR ERINNERUNG AN DIE AUFSTELLUNG DES STIERS IM HUMBOLDT-HAIN ZU BERLIN 1903.

VERGL. ABBILDUNGEN AUF S. 411—413.

sind Legion und gehören mit zu den köstlichsten Leistungen Geygers. In diesen fünf Jahren hat der Künstler fast Tag um Tag seine zwölf bis vierzehn Stunden über den Platten gesessen, um diese unerhörte Feinarbeit zu bewältigen. Man kann sagen, dass die virtuose Technik des graphischen Künstlers hier bis ans letzte Ziel gefördert ist, dank der beispiellosen Entsagung, die Geyger in den fünf Jahren übte.

Man weiss, dass das berühmte Frühlings-Bild von Botticelli mit einer unendlichen Fülle kleinmalerischer Züge, so in dem blumigen Rasen-Teppich, im Laub der Orangen und in den Gewändern der Flora, der Grazien und Nymphen, ausgestattet ist. Nicht allein diesen Reichtum nachzubilden, sondern überhaupt das Gemälde im Stich geistig zu rekonstruieren und über den alten Meister hinaus die Motive zu entwickeln und zu verfeinern, hatte sich Geyger in jugendlichem Wagemut zum Ziel gesetzt. Anderthalb Jahre lang sass er Tag für Tag vor dem Original in den Uffizien und so kam es in der Tat, dass der Stich klarer in der Form geworden ist als das Gemälde. Durch eine erstaunliche Kombination der Linien brachte es der Künstler zu Wege, dass die Linie als solche, die sonst bei den Stichen eben eins und alles ist, sich verflüchtigt und zu dem silbernen Ton vergeistigt, der über dem Ganzen schwebt. Ist jede der ätherischen Mull-Falten der Gewänder plastisch modelliert, jedes Blümchen des Rasens haarscharf gezeichnet, so wird andererseits wieder jedes Licht und jede Modulation überstochen und eben dadurch wurde die ganz einzigartige Bildwirkung des grossen Stiches erzielt.

Die grosse Affen-Disputation oder man kann auch sagen: die darwinistische Disputation der Anthropomorphen vor dem ersten Menschenkinde, hat, wie schon erwähnt, zwei Vorläufer, und zwar in dem Affenblatt von 1886 und in der kleinen Affen-Disputation, welche Geyger 1888 in Montreux radierte. Auch hier besteht der virtuose Reiz der Arbeit in den Tonstufen, aus dem Dunkel ins Lichte und in der frappanten und genialen Darstellung der Affen-Typen. Auch hier sitzen die Anthropomorphen um das grosse Buch herum und disputieren über eine anscheinend strittige Stelle und währenddem wird von den geschäftigen Affen-Müttern das aufgefundene Menschenkind mit der Milchflasche gesäugt. Auf dem grossen Blatt haben wir so etwas wie eine Affen-Akademie in wissenschaftlich feierlicher Sitzung. Ein Schweins-Affe hält die Laterne, welche ihren hellen Lichtschein über den Knabenkopf wirft, und aus dem tiefen Dunkel ragen nun in den Lichtbezirk die verschiedenartigen Affen-Gelehrten in allen Stadien grübelnder und wahrheitsuchender Betätigung. In dem Blatt lebt gewiss eine wahrhafte Grösse des Humors und es kam dem Künstler offenbar darauf an, den homo sapiens dem homo satyros gegenüberzustellen, aber hier finden wir auch nicht eine Spur mehr von dem Berliner Witz. Die Naturtreue in den Affen-Köpfen und in ihrem ganzen Gehabe ist eine so faszinierende und alles mündet so eigenartig in einen grandiosen Zug ein, dass wir vor der Radierung keine andere Empfindung haben als lautere Schauensfreude. Andererseits hat Geyger mit einer mehr als wissenschaftlichen Genauigkeit die einzelnen Köpfe und Hände modelliert, um den Typus bis in alle Eigenheiten und Feinheiten klar zu legen. Da sehen wir den Silber-Pavian, woran der Augenarzt Munck seine berühmte Vivisektion vorgenommen, derart nämlich, dass er den Sehnerv verletzte und wieder heilte, dann den dozierenden Schimpansen, den schwarzen Gorilla, den König Humbert im Pinien-Walde bei Pisa hielt, den Hunds-Pavian mit der spitzen Nase, den Kulokamba, den menschlichsten und vornehmsten aller Affen, der mit einer ausserordentlichen Intelligenz ausgerüstet ist und eine Haut so weich wie die Singalesen besitzt. Diesen schwarzen Karakterkopf sehen wir auch unter den hier reproduzierten Studien. Nun folgt noch ein Schimpanse und die drei letzten sind Orangs. Auch auf diesem Blatt ist die technische Virtuosität eine höchst gesteigerte. Von der Sicherheit des hier offenbarten Könnens zeugt wohl der Umstand, dass Geyger ohne Karton und Hülfszeichnung die Darstellung direkt auf die Platte radiert und nun Feinheit über Feinheit hinein-

gearbeitet hat bis an die Grenze des Möglichen. Mit Diamant-Splittern wurde die Modulation im Licht gearbeitet und ebenso hatte der Künstler sich für das Botticelli-Blatt besondere Grabstichel feinsten Kalibers anfertigen lassen, um jene Linienlagen zu ermöglichen, die zarter als die Arachne-Fäden sind. Geygers Ruhm als Radierer hat sich denn auch sehr schnell verbreitet. Schon vor Fertigstellung der grossen Platten wurde ihm 1893 das Meister-Atelier für Kupferstich an der Dresdner Akademie angetragen und damit hing seine Ernennung zum Professor zusammen. Aber die Lehrtätigkeit in Dresden hat nur fünf Monate gedauert. Einerseits konnte sich Geyger nicht in den bureaukratischen Zwang fügen, der damals noch in Dresden herrschte, andererseits wollte man den Künstler, der nun schon wieder andere und weitere Ziele hatte, auf den simplen Kupferstecher festnageln und ihm seine Bildhauerei unmöglich machen. Kurz entschlossen liess Geyger Dresden samt dem akademischen Zopf schiessen, ging nach Berlin und Paris, wo er 1894 die grossen Platten vollendete, und siedelte 1895 dauernd nach Florenz über. Doch seine Beziehungen zu Berlin liess er nie gänzlich fallen, hier besitzt er ein zweites Atelier. Sein Haupt-Atelier richtete er sich 1896 auf einer eigenen Besitzung zu Florenz ein und zwar in der alten, aus dem 15. Jahrhundert stammenden Medicäer-Villa Marignolle vor der Porta romana, der ein Nimbus historischer Berühmtheit und herrlichster Lage zu eigen ist.

Geygers Lebenswerk wird in der Plastik gipfeln. Auf diesem Gebiete nahm seine Entwicklung von vornherein einen Anlauf gegen unbegrenzte Horizonte. In einer grandiosen Folgerichtigkeit erwächst ein Bildwerk aus dem andern, steigert sich das Beginnende auf dem Gipfel des Vollendeten, allmählich reifen grosse Gedanken, treten kühne Entwürfe in den Gesichtskreis. Der Bogenschütz und der Marmorstier stehen fertig da, aber sie sind erst Vorläufer, grössere Taten stehen zum Sprung bereit und warten der glücklichen Stunde, da ein Mäcen von Mut zur grossen Kunst beseelt wird. Gegenwärtig steht Geyger im Zeichen der zu letzten Zielen aufstrebenden Monumental-Plastik. Seine künstlerische Mission in der Feinplastik liegt aber bereits abgeschlossen vor, ähnlich wie seine graphische Epoche. Hier zielte gleichfalls die Freude an der reinen und feinen Form, am virtuosen Können auf die äussersten Möglichkeiten der Technik, wie bei Stich und Radierung. Ohne Zweifel steht Geyger heute als Feinplastiker unerreicht da, in solcher Eigenschaft hat er nicht nur die Franzosen, sondern auch die Japaner geschlagen. Nach Vollendung des Storch-Berloques sieht er die besondere Aufgabe erfüllt. Natürlich wird er nun nicht völlig die Kleinplastik fallen lassen. Seine Freude am Bilden, an den graziösen Spielen der Fantasie wird sich gewiss weiter in Plaketten, Medaillen, Kleinbronzen, Silber-Bildwerken betätigen, sofern Anlass und Auftrag vorliegt. Nur eben die Demonstration unmöglich erscheinender und nie erzielter Feinheiten ist als vollendete Tatsache zu registrieren. Betrachten wir also zuvörderst die Arbeiten der Kleinplastik.

Es war im Jahre 1888, als Geyger, durch einen rein äusserlichen Anlass gestachelt, auf gut Glück zu modellieren anfing, ohne jede akademische Vorbildung oder Anleitung hierzu, also rein als Autodidakt. Und da ist es gewiss erstaunlich, dass gleich das Erstlingswerk, die Nilpferd-Gruppe, von einer so hohen Vollendung zeugt. Die etwa 75 cm hohe Gruppe ist in Florenz in Bronze gegossen, die überaus subtile Ziselierung erfolgte in den Jahren 1890 bis 1894. Da hat der Künstler eine Fülle von Feinheiten hineingearbeitet, wie sie wohl der geduldigste Japaner nicht zu Stande gebracht hätte. Der Kontrast der glatten, schlammigen, feuchten Nilpferd-Haut und des rauhen Löwenfells, der vorsintflutlich plumpen Kolossalität des Angegriffenen und der wundervollen Muskulatur und Vehemenz und Geschmeidigkeit des Angreifers konnte wohl nicht treffender zur Darstellung gelangen. Darauf folgte 1891 als zweites Meisterwerk der Feinplastik und Ziselierung der Dornauszieher, ein auf seidenem Kissen sitzender, handgrosser Schweinsaffe, der mit intensivester Hingabe den wunden Punkt an seiner Fusssohle in

Angriff nimmt. Das Original befindet sich neben anderen Werken Geygers im Albertinum zu Dresden. Nunmehr aber operiert der Künstler ohne Ziselierung, er hat daher seine Wachs-Modelle für den Guss mit verlorener Form oder die sogenannte Wachs-Ausschmelzung mit höchster Akkuratesse auszuarbeiten und den Guss persönlich zu überwachen. Diese Feinstücke der Guss-Technik wurden in Paris hergestellt, da nach des Künstlers Meinung anderswo die dazu erforderliche Virtuosität nicht anzutreffen oder dem Giesser anzuerziehen ist. In das Jahr 1895 fallen eine männliche und eine weibliche Plakette, jene ist für R. Dohme angefertigt und diese zeigt das weibliche Bildnis, welches auch in der idealen Frauenbüste, die gleichfalls in diesem Jahre begonnen wurde, zu erkennen ist. Ferner ist die Frucht desselben Jahres ausser dem Bogenschützen auch der herrliche Silber-Spiegel für die Kaiserin. Dieser aber ist im Zusammenhang mit dem zweiten Spiegel zu betrachten. Eine weitere Staffel der Kleinplastik bezeichnet die graue Sandsteinkapitell-Konsole mit Amphibien. Hier ist das Spiel der grausamen Natur eigenartig symbolisiert. Der Frosch, der nach der Libelle schnappt, wird oben vom Taschen-Krebs und unten von der Eidechse gezwickt. Hier galt es aus dem reinen Realismus in den Stil überzugehen, die Naturformen in ihrer vollen Frische dem ornamentalen Zweck dienstbar zu machen. Die Artischokenblätter, die Maiskolben und Piniendolden und die Sumpfblume geben nebst den Tieren ein unmittelbar erschautes und gestaltetes Bild aus dem Naturleben Toskanas. In derselben Zeit entstand auch das Bronze-Tintenfass mit der Sirene auf dem Delphin. Auch hier fusst die wundervolle Gestaltung auf der Naturbeobachtung. Aus dem gekräuselten Wogenschwall heben sich im südlichen Meer die Delphine in solch merkwürdiger Rundung, fällt ein Sonnen-Strahl auf den nassen Buckel, so gleisst es auf und gewährt einen funkelnden Glanzblick, dass sich die Lichterscheinung unwillkürlich zum lockenden Sirenenleib gestaltet.



KAPITELL-KONSOLE AUS AMPHIBIEN. 1897. (GRAUER SANDSTEIN.)





DARWINISTISCHE DISPUTATION DER ANTROPOMORPHEN
VOR DEM ERSTEN MENSCHEN-KINDE. (KUPFER-ÄTZUNG).
1890—1894. (KGL. KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.)

(TEIL-ANSICHT. — MIT GENEHMIGUNG DES VERLEGERS CHARLES SEDELMEYER—PARIS.)



GRÜNER PAVIAN.
STUDIEN ZUM PAVIAN MIT NEGER-MASKE. (BRONZE.) 1902. (VERGL. S. 406.)



STUDIEN ZUR DARWINISTISCHEN DISPUTATION. (KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.) 1890.



STUDIEN ZUR DARWINISTISCHEN DISPUTATION. (KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.) 1889.



STUDIEN ZUR DARWINISTISCHEN DISPUTATION. (KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.) 1889.



ORANGS UND SCHIMPANSE (KUPFER-ÄTZUNG). (KÖNIGL. KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.) 1886.



HIRSCHE IN DER BRUNSTZEIT (KUPFER-ÄTZUNG). 1887.



SICHERNDER HIRSCH (KUPFER-ÄTZUNG). 1886.



ELEFANTEN BEUGEN SICH DER MENSCHENMACHT (KUPFER-ÄTZUNG). (KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.) 1886.



LÖWENRUHE (KUPFER-ÄTZUNG). (KÖNIGLICHES KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.) 1886.



JUNGER BACCHUS MIT LÖWEN UND KINDERN (JUGEND-ARBEIT). (FARBIGE SKIZZE.) 1880.



PORTRÄT, SCHWESTER DES KÜNSTLERS. 1884.



GENFER SEE UND CHATEAU CHILLON (KUPFER-ÄTZUNG). (KÖNIGL. KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.) 1888.



KUHSTALL SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN EULENBURG-LIEBENBERG 1883.



LACHS UND PUTE (PRIVAT-BESITZ). 1883.



FISCHREIHER UND ENTE. (PRIVAT-BESITZ). 1883.



BOGENSCHÜTZ: PARK VON SANS-SOUCI IM BESITZ S. MAJ. DES KAISERS. (KOLOSSAL-FIGUR). 1895.



DEUTSCHER HEROLD. (BRUNNEN-MOTIV FÜR BRESLAU). 1902.



HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT NACH SEGERS. (KALTE NADEL AUF KUPFER). 1889.



WEISHEIT. (KUPFER-ÄTZUNG MIT AQUATINTA). KÖNIGL. KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN. 1886.







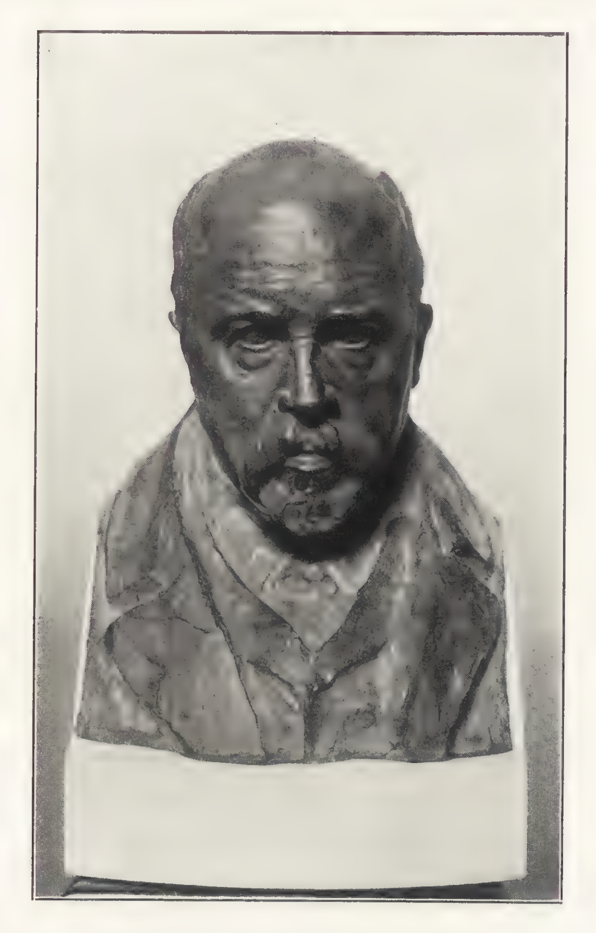
GRUPPE AUS DEM KUPFERSTICH »FRÜHLING VON BOTTICELLI«. 1890—1894. BESITZER: KÖNIGLICHE KUPFERSTICH-KABINETTE BERLIN UND DRESDEN. (VERGLEICHE ABBILDUNG SEITE 391.)

(MIT GENEHMIGUNG DES VERLEGERS CHARLES SEDELMEYER—PARIS, IX. 6. RUE DE LA ROCHE FOUCAULD.)





MERKUR (PORTRÄT DES ERMORDETEN ALESSANDRO VON MEDICI). 1890—1894. (VGL. GROSSE BEILAGE.)



PROFESSOR ROBERT DIEZ. SCHÖPFER DER GROSSEN FONTÄNEN IN DRESDEN. 1901.

Und immer glänzender meistert der Künstler das Raffinement der feinen Form. Schon scheint das Äusserste in dem Kamm von 1901 erreicht. Es handelt sich hier um einen vergoldeten Silberguss, auf blondem Schildpatt montiert. Das Relief ist in Originalgrösse modelliert, und nicht etwa, wie es die Franzosen machen, mit der Maschine verkleinert, das aber ist das Wesentliche an dieser Kunstleistung. Und so etwas hat noch Keiner gemacht; auch ein Benvenuto Cellini nicht. Die Darstellung zeigt eine erotische Szene. Der seiner Rüstung entkleidete Ritter ist von der holden Dryade des Ortes in das Gebüsch gelockt und nun stehen der Gaul und die Flügelknaben in atemloser Erwartung neckisch auf der Wacht. Der Grazie des Gedankens entspricht auch, wie man sieht, die Form, aber auch hier ist die unmittelbare Naturfrische gewahrt geblieben. Wir sehen hier die unverfälschten Modelle des Geyger-schen Ackerpferdes und der Bauernjungen von Marignolle. Eingefasst ist das Relief von einem Saphir, zwei Smaragden und 22 Amethysten, in deren Lücken Diamantsplitter erglänzen. Als letztes Stück der Feinplastik schuf Geyger vor zwei Jahren das Berloque mit Storch und Kind, das gleichfalls ein Silberguss ist ohne einen Schlag Ziselierung. Und damit ist in der Tat wohl die letzte Möglichkeit in dieser Technik erreicht. Ganz wunderbar ist die Modellierung des köstlichen Kinderleibes, des feinhaarigen Storchkopfes und des Gefieders an der Vorder- und Rückseite des Anhängers, dessen Abbildung hier in Originalgrösse gebracht wird.

Die beiden Silber-Spiegel nehmen in Geygers Kleinplastik eine Sonderstellung ein. Ausschlaggebend ist hier nicht lediglich die meisterliche Technik der Modellierung und des Gusses und die ideale Formen-Schönheit, sondern auch der Inhalt der Darstellung. Beide Spiegel zusammen stellen eine Tragödie in drei Akten dar. Dem Anschein nach ist darin ein Reflex von per-



GABRIEL ERHARDT GEYGER, SÖHNCHEN DES KÜNSTLERS (BRONZE). 1899.



FRAU IDA GEYGER, MUTTER DES KÜNSTLERS. 1901.
(FLORENTINER TERRACOTTA, LEBENSGRÖSSE).

mit kaltem Hohnlächeln ihm das Kleinod entreisst, ist das Ende da. Es sinken Mann und Weib ins Bodenlose. Wird der Mann in der Muschel gleichsam in einem Ehren-Sarkophag gebettet, versinkt das Weib in die tiefste Tiefe....

Nun endlich treten wir ein in den Kreis der Bildwerke der grossen Gestaltung. Verfolgen wir die Lebensläufe der grossen Meister, der Donatello, Michelangelo, Rembrandt, so sehen wir allemal eine folgerichtige Entwickelung aus der kleinen in die grosse Form, aus dem Anmutigen ins Strenge, aus dem erprobenden Spiel der jugendlichen Kräfte in den gewaltigen Wurf hochgesteigerten Wollens und Könnens. Wie Geyger fast unbewusst, allein dem Empfinden folgend, sich von Stufe zu Stufe aufwärts arbeitet, das mutet beinahe wie ein Werk der Vorsehung an. Als der Künstler sofort nach Vollendung der graphischen Meisterwerke seinen Ehrgeiz auf einen grossen plastischen Wurf setzte, entstand im Jahre 1895 der Bogenschütz von Sans-Souci. Bei all der peinlich sorgsamen Kleinarbeit lebt in jenen beiden Blättern doch ein grosser Schaffens-

sönlichen Erlebnissen zu finden, doch es ist hier nicht Ort und Raum für weitere Ausmalung dieses eigenartig ergreifenden Motivs. Auf dem ersten Spiegel sehen wir den Ideal-Menschen in seiner reinen und herrlichsten Jugendschönheit, der das Weib seiner Anbetung hoch über das Irdische emporhebt und dieses Weib ist von mehr als faszinierendem Liebreiz; in der winzig kleinen Form ist eine ganze Welt von Sinnenrausch und heissblütigem Begehren und seliger Hingabe verkörpert. Auf dem zweiten Spiegel führen des Meeres und der Liebe Wellen von der Idealhöhe hinab in die schlammigen Tiefen von Sünde, Schuld und Tod. Von dem Fuss über den Ständer bis zum Kristallrand empor ranken die starren, glitschigen Algen, auf einer mächtigen, aber schwanken Woge taumelt das Glück der Liebe, und in dem Augenblick, wo die Frau die Herrschaft über den Mann erlangt und



BEGEISTERUNG PLAKETTE, (STAATS-BESITZ). 1894.



SIRENE AUF DELPHIN (BRONZE-TINTEFASS). 1899. (KÖNIGLICHES KUNST-GEWERBEMUSEUM BERLIN).



ASCHENBECHER: URNE MIT AFFEN (BRONZE UND MARMOR). 1888. IN PRIVAT-BESITZ.



TINTE-FASS (VERGOLDETE BRONZE AUF LAPIS LAZULI).
PRIVAT-BESITZ. 1898.

zug, gerade an ihnen erweist sich der logische und physiologische Zusammenhang der in echtem Künstlergenius in einander webenden Kräfte, es sind tausend kleine, unter Blumen sprudelnde Quellen, die, dem einen natürlichen Ziel zustrebend, sich zum gewaltigen Strom vereinigen. So hat sich bei der unerhört intensiven graphischen Arbeit Geygers Kraftfonds so straff gespannt, dass nun auf einmal die angesammelte Fülle in grossem Wurf und Strom losschnellt und eben so ein Werk aus einem impulsiven Guss und Elan wie den Bogenschützen zu Stande bringt. Und da auch an diesem Werk die aufschnellende Kraft sich nicht erschöpft, folgt unmittelbar hinterher der grosse Marmorstier. Der Bogenschütz ist im Sizilianischen Garten zu Sans-Souci inmitten eines Rondells aufgestellt, sodass die von allen Seiten interessante Silhouette des in Kupfer getriebenen, vier Meter hohen Bildwerkes bestens in die Erscheinung gesetzt ist. Es interessiert gewiss, zu hören, dass diese Statue ohne Hülfsmodell direkt nach der Natur in ihrer ganzen Grösse modelliert ist, und zwar nach freiem Augenmaß, ohne Zirkel und Zollstock, und in einem engen Raum von den Stufen einer Leiter aus. Man hat sich vorzustellen, dass der schreitende Ephebe sich plötzlich auf dem Standbein um seine Achse dreht und dem folgenden Feinde den Pfeil entgegensendet. Das Rapide in der Bewegung setzt unzählige Muskel-Funktionen in die Aktion. Dieses Hauptmotiv ist von allen Seiten genial komponiert. Alle Linien laufen in dem grossen Effekt der Pfeilrichtung zusammen, dort sammelt sich die vitale Energie, an der linken Körperhälfte ist jeder Nerv gespannt und wie wundervoll kontrastiert dazu der natürlich schöne Schwung des Spielbeins.



STORCH-BERLOQUE, SILBER-GUSS. 1902.
KÖNIGL. KUNST-GEWERBEMUSEUM BERLIN UND DRESDEN.



SILBERNER STAND-SPIEGEL. IM BESITZ IHRER MAJESTÄT DER DEUTSCHEN KAISERIN. 1897.



RÜCKSEITE DES NEBENSTEHENDEN SILBERNEN STAND-SPIEGELS. 1897.



SILBERNER STAND-SPIEGEL MIT FARBIGEN STEINEN AUF LAPIS LAZULI. (PRIVAT-BESITZ). 1902.



RÜCKSEITE DES SILBERNEN SPIEGELS. 1902.



KAMM, BLONDES SCHILDPATT, VERGOLD. SILBERGUSS UND EDELSTEINE. 1902.



IDEAL-FRAUENKOPF. BRONZE-RELIEF. KÖNIGLICHE GALERIE DRESDEN.

Die weitausgreifende Linie gibt ein Gegengewicht zu der übergrossen Bogenkurve und sozusagen eine Basis zu dem angezogenen rechten Arm in die Gesamtkomposition und die also balancierte Proportion bedingt die monumentale Grösse und statuarische Ruhe des herrlichen Kunstwerks. Der Marmorstier entstand in den Jahren 1897—1900. Er wurde 1902 im Humboldthain zu Berlin an einem günstigen Platze aufgestellt, zur Erinnerung daran modellierte Geyger die Stier-Medaille und die Inschrift auf dem Revers gibt einen Anhalt, welchen Hauptgedanken der Künstler in diesem seinem Meisterwerk symbolisiert hat. Das Bildwerk ist drei Meter lang und in weissem Laaser Marmor ausgeführt. Der Arbeit liegen natürlich die eingehendsten Naturstudien zugrunde. Jahrelang liess Geyger den Prachtstier in Marignolle unter seinen Augen arbeiten, sodass er sich in alle Eigenarten dieser stolzen Kraftnatur einlebte und dann hat er mit einer unendlichen Liebe die Grösse und Wucht wie die kleinsten Einzelzüge in die monumentale Form gefasst. Man muss wohl bis zur Antike zurückgehen, um ein Gegenstück zu dieser Leistung zu finden.

Jetzt tritt wiederum eine eigentümliche Wendung in Geygers Schaffen ein. Nach Vollendung der grossen und zeitraubenden Werke gelüstet es ihn hie und da in schnellem Wurf sein bildnerisches Talent zu betätigen. In diesem Sinne wären einige Schnellarbeiten und Impromptus aus den Jahren 1900 und 1901 zu erwähnen. So die Bronze-Büsten des bekannten Dresdener Bildhauers Robert Diez, des Ober-Regierungsrates von Seydlitz, Bildwerke von frappanter Naturwahrheit, ferner modellierte der Künstler in kaum mehr als drei Stunden das Bildnis seines frischen Söhnleins Gabriel und schuf das lebensgrosse Terracotta-Bildnis seiner Mutter,



GRUPPE »NILPFERD UND LÖWE«. MODELLIERT 1888. ZISELIERT 1890—1894.

Form der Büste ist wie die Frucht am Lebensbaum der Erkenntnis. Die ganze Komposition mutet an wie ein Stück toskanischen Lebens und florentiner Erlebnisses. Im Sockelkapitell erglüht das südliche Sonnenglück, aus den geilen Blättern drängen die vollreifen Feigen hervor, zum Greifen u. Geniessen anlockend und greift man in die Fülle hinein, so sind die Früchte so sonnenwarm wie ein Frauenleib. Und auf der sonnigen Pracht prangt bedeutsam das Frauenbild. Der Sockel ist aus dem feinen grauen Stein gearbeitet, der bei Fiesole gebrochen wird. In der Sockelnische steht ein Porphyr-Krüglein, welches aus dem Rest eines antiken Imperatorenbildnisses gewonnen ist. Die Einstellung bezweckt einen dekorativen Accent auf die grauansteigende Fläche, zugleich aber hat sie

an welchem der grosse und strenge Wurf der Gestaltung und ein vornehmer Zug von Würde und Ehrerbietung handgreiflich sich veranschaulicht. Dagegen ist die ideale Frauenbüste, welche für die Nationalgalerie erworben wurde, den Schnellarbeiten nicht zuzuzählen. Die Büste selber wurde 1895 modelliert, gleichzeitig mit der schönen Plakette, welche dasselbe Bildnis und dieselbe Profilstellung zeigt. Und 1902 entstand dazu der Sandsteinsockel. Geyger nennt diese Büste wohl deswegen eine ideale, weil in ihr ebenso, wie im ersten Silberspiegel, eine Huldigung an die zur Reife erblühte Frauenschönheit zum Ausdruck kommt. Die volle und schön geschlossene

auch wohl eine ideale Nebenbedeutung und gemahnt an den Aschenkrug, in welchem die Erinnerung an schöne Zeiten auf ewig begraben liegt. In diese Zeit fällt auch der Entwurf zu der schönen Kinder-Fontaine, deren Ausführung in weissem Marmor und Bronze geplant ist. Die auf dem Bassinrand einherspazierenden Kinder heben eine Laub- und Fruchtkrone, in welche die ganze Fülle des toskanischen Naturlebens hineingetragen ist; ein überaus reizvolles Motiv. Hier und an so vielen anderen Stellen offenbart sich auch die Liebe Geygers zu den Kindern und seine ganz hervorragende Fähigkeit, die Kinderseele und diese drollige Unschuld und reine Natur plastisch zutage zu fördern.

Betrachtet man daraufhin die einzelnen Werke, so wird der Kinderfreund bis ins Innerste erfreut und ergriffen werden. Man mag hinschauen, wo man will, auf dieses Künstlerwerk, überall erblüht eine seltene Fülle, ein quellender Reichtum und eine Universalität des Schaffens, die heute wohl kaum ihres Gleichen findet, und dabei mag man sich vergegenwärtigen, dass hier nicht alle Werke in das Bereich der Betrachtung einbezogen sind und dass der Künstler seine endgültige Kulmination noch vor sich hat.

Die letzte Gruppe der fertiggestellten Arbeiten fällt wieder in das Reich der Tierplastik. Zuerst die beiden Bärenbrunnen, von denen der eine in Breslau aufgestellt ist. Sie sind in Granit und Bronzeguss ausgeführt. Es handelt sich in beiden Fällen um den bösartigen, zerstörungswütigen, aber gar karakteristischen Malayenbär. Man beobachte hier die Grösse der Plastik, die urwüchsige Kraft, die Eigenart der Silhouette und dazu das absolut Geschlossene und Freie und Sichere in der frappant gemeisterten Form. Was für eine Tierkenntnis und was für ein hingebendes Studium gehört dazu, um zu dieser Souveränität des Bildens zu gelangen! Die gleiche Wahrnehmung machen wir an der Affen-Fontäne des Jahres 1903. Man denke sich, dass die aufgehobene Schildkröte die neugierige Meerkatze mit einem kräftigen Wasserstrahl bewillkommt und daher das ingrimmige und ergötzliche Erbosen des geschwänzten Teufelskindes. Ist dieses Werk vorzugsweise auf die Silhouette hingearbeitet, so der Pavian mit der Neger-Maske aus dem gleichen Jahr wieder auf die grosse Gestaltung, auf den Monumental-Typus, der aller bildenden Kunst letztes Ziel ist. An Genialität und Formenreife ist dieser grüne Mantel-Pavian in seiner Art dem grossen Stier ebenbürtig, vielleicht tat aber Geyger hier noch einen Schritt weiter in der Entwickelung. Wie einerseits das Bildwerk auf die grosse Masse, auf den architektonischen Aufbau des Körpers, auf die einheitliche und geschlossene Erscheinung des Haarmantels und Schopfes angelegt ist, so



DETAIL DER GRUPPE »NILPFERD U. LÖWE«. MODELLIERT 1888. ZISELIERT 1890—1894.



WASSERSPEIENDER BÄR. BRONZE AUF GRANIT-BECKEN (LEBENS-GRÖSSE). IM BESITZ DES KÜNSTLERS. 1903.

Affen unvergleichlich zum Ausdruck gekommen ist. Übrigens ist der grüne Pavian der erste Affe, welcher auf alten Kunst-Denkmälern, zumal auf den ägyptischen, in die Erscheinung tritt. — Gegenwärtig arbeitet Geyger an einer monumentalen Bronzevase in ungewöhnlichen Abmessungen von 1,80 m Durchmesser und 1,70 m Höhe. Sie ist auf die wuchtige Breite, die kolossale Schwere und die imponierende Masse angelegt mit grossen Schattenwirkungen. In den stark hervortretenden Reliefs symbolisiert sich die Verleumdung, das scheusälige Ungeheuer, welches mit dem kalten eklen Schlangenleib die Blüten der Menschheit streift, welches das Rund der Erde umspannt, um über die Opfer der Verleumdung teuflisch zu triumphieren. Da sehen wir, wie die Schlange das Gemüt des Weibes vergiftet hat, vom Weibe geht die Schlange aus und ringsum laufend kehrt sie zum Weibe zurück. Da personifiziert sich in einem Christuskopf der göttliche Urgrund des Menschentums, in einem Männerkopf die Würde der Natur und weiter zerrt die Schlange die Kinder, das Bild der Unschuld, in die Schlingen des Verderbens. Und das Weib triumphiert. Die glasige Kälte des Hasses schillert aus den schräg gestellten eckigen Augen, die Satan selber gebildet zu haben scheint. Eine ganz merkwürdige Schwermut schaut aus den Gebilden dieser Vase, die gleichsam einen Markstein bildet zwischen zwei Lebensabschnitten, in deren tiefe Höhlung alles Leid begraben wird, damit der geläuterte Genius nunmehr zum herrlichsten Höhenfluge sich anschicke. M. RAPSILBER—BERLIN.

erfreut im besonderen die feine Beobachtung der Gelenke, des anatomisch virtuosen Spielbeins, der freien Bewegung der Wirbelsäule, des Mechanismus der Schulter- und Becken-Achse und des grimmigen Sarkasmus in dem intelligenten Gesicht. Es ist kein Witz an diesem Werk inszeniert, dieses Hohnlachen des Monsieur Pavian über die platte Neger-Visage ist den vornehmen Affen-Geschlechtern durchaus zu eigen. Sehr kennzeichnend sind die diesem Bildwerk hier beigegebenen Pavianstudien aus dem Jahre 1902, Zeichnungen von feinster Differenzierung der anatomischen Eigentümlichkeiten des Cynocephalus hamadryas. Ein Meisterwerk an sich ist denn auch der nach der Natur gezeichnete Paviankopf, in welchem der Karakter wie die Seele des angeblich bösartigsten

Entscheidungen unserer redaktionellen Wettbewerbe.

XI. Wettbewerb: 4 farbige Vorsatzpapiere. XII.: Gitter aus Schmiedeeisen oder Holz.

Unsere Leser wissen, dass auf dem Gebiete der Buchausstattung in den letzten Jahren ganz bedeutende Anstrengungen gemacht worden sind, um das deutsche Buch des zweifelhaften Gewandes der sogenannten Prachtwerke zu entkleiden. Die neuen Bestrebungen haben sich des Buches als solches, als einheitliches Ganzes angenommen. Nicht nur seine typographische, seine illustrative Ausstattung, sondern auch sein Einband, sein Vorsatzpapier und sein Schnitt sind in den Bereich der künstlerischen Durchbildung und Gestaltung gezogen worden und zwar, was wir hervorheben müssen, zum Teil mit recht guten Erfolgen in Leistungen, die auch dem vielgerühmten englischen Buche nicht mehr nachstehen. — Da wir selbst dieser einheitlich künstlerischen Ausstattung des Buches von jeher unsere ganz besondere Aufmerksamkeit und Pflege gewidmet haben und an unseren eigenen Verlags-Werken durchzuführen suchten, hatten wir natürlich ein ganz besonderes Interesse an dem vorliegenden Preis-Ausschreiben. Es wurde reich und gut beschickt, von 54 Einsendern liefen dazu 78 Blatt Entwürfe ein, je 4 Muster enthaltend. Der Mehrzahl nach entsprachen die Muster unsern Erwartungen, sie erfüllten überwiegend die Bedingungen, die an derartige Papiere, die die Deckel-Innenseiten und das erste Blatt, den sogenannten »Vorsatz«, decken sollen, nach heutigem Geschmack zu stellen sind. Nur wenige streiften das Arbeitsfeld der Puppenstuben-Tapeten, der Papeterie-Arbeit bezw. das des Kattundruckes. Ganz neue Gedanken waren wenige vertreten; es



WASSERSPEIEND. BÄR (STRASSEN-BRUNNEN). IM BES. DER STADT BRESLAU. 1901.



AFFEN-FONTÄNE.
MEERKATZE UND
ZWEI SCHILDKRÖTEN.

BRONZE UND GRIECHISCHER MARMOR.
1903. (VGL. S. 407.)



PAVIAN UND NEGER-MASKE. BRONZE. 1903. (LEBENSGRÖSSE.) IM BESITZ DES KÜNSTLERS. VGL. S. 371.





AFFEN-FONTÄNE. MEERKATZE UND ZWEI SCHILDKRÖTEN (BRONZE UND GRIECHISCHER MARMOR. 1903). VERGL. SEITE 406.



MOTIV VOM BISMARCK-BRUNNEN FÜR BRESLAU. (DIE PROVINZEN SCHLESWIG UND HOLSTEIN). 1902.

scheint zu einem gewissen Stillstande hierin gekommen zu sein. Immerhin konnten wir mit der Gesamtbeteiligung zufrieden sein und die Summe der vorgesehenen Preise verteilen nebst einer Reihe lobender Erwähnungen.

Das aus der Redaktions - Kommission unter Hinzuziehung der Herren Friese, Teilhaber der »Artistischen Anstalt Emil Hochdanz—Stuttgart« und Prof. Hans Christiansen —Darmstadt gebildete Preisgericht sprach die Preise bezw. lobenden Erwähnungen folgenden Arbeiten zu, für welche sich nach Öffnung der Kuverts als Urheber ergaben: Motto Tafel 1—10, eine Kollektion von nach dem Ochsengalle-Verfahren gefertigten Original-Vorsatzpapieren umfassend, der I. Preis Mk. 50, Herrn Joh. Rudel, Lehrer der Buchbinder-Fachschule zu Gera-R.; Motto »Immer lustig« ein Preis Mk. 30, Herrn Maur. Herrgesell—Wien XII[2]; Motto »Eins«, »Zwei« und »Drei« zusammen ein Preis Mk. 20 Herrn Carl Bräuer—Wien VI[1]; Motto »Vor-



CHRISTUS UND JOHANNES DER TÄUFER. BRUNNEN-ENTWURF FÜR DEN PLATZ VOR DER KAISER WILHELM-GEDÄCHTNIS-KIRCHE IN CHARLOTTENBURG (MARMOR UND BRONZE). 1903.



ENTWURF ZUR KINDER-FONTÄNE (BRONZE UND MARMOR). 1901.



DER STIER IM HUMBOLDT-HAIN ZU BERLIN. AUFGESTELLT 1902.
(AUSGEF. IN DEN JAHREN 1896—1900. SILB. MED. PARIS 1900).

satz« ein Preis, Mk. 20, Herrn Hermann Meyer—Magdeburg; Motto »Vier« desselben Urhebers wurde mit einer lobenden Erwähnung bedacht und ebenso die nachstehenden Arbeiten Motto »Gut und billig« von Fräulein Tine Kühner—Darmstadt, Motto »1903« von Hans Hascher—Leipzig-Reudnitz, Motto »Winter« von Fräulein Hedwig Oldfeld—Wien, Motto »Variation I« von Paul Maienfisch—Dresden, Motto »Gar« von Hermann Gradl—München, Motto »So« von Walter Krefting—Barmen und Motto »Sylvesterabend« von Bruno Mauder—Stuttgart.

Die Veröffentlichung der preisgekrönten resp. lobend erwähnten Entwürfe ist für das Maiheft in Aussicht genommen worden. —

XII. Wettbewerb: Gitter aus Schmiedeeisen oder in Holzkonstruktion.

Auch diesem Wettbewerbe wurde ein lebhaftes Interesse entgegengebracht, das sich in der Einsendung von 47 Entwürfen bekundete. Eingehendere Ausführungen darüber behalten wir uns für die Veröffentlichung der preisgekrönten bezw. lobend erwähnten Entwürfe in unserem nächsten Hefte vor. Als Preisrichter standen der Redaktions-Kommission wieder die Herren Architekten Dr. ing. Ernst Vetterlein und Emil Beutinger in Darmstadt zur Seite, welche die Preise resp. lobenden Erwähnungen folgenden Arbeiten zusprachen: Den I. Preis, Mk. 60, für Motto »Iris«: Architekten Christ. Hövel—Düsseldorf; den II. Preis, Mk. 40, für Motto »Stein und Eisen«: C. Dreysse—Zabern i. E.; den III. Preis, Mk. 30, für Motto »Grade Linie«: Arthur Heppner—Cassel. Lobende Erwähnungen für die Arbeiten mit Motti »Simplex«, »Hephästus«, »Siegfried«, »Durch Feuersmacht«, »Doppeltür«, »Severus«, »Hexe«, »Biala«, »Landhaus«, »Park«, »Lump«, »Eisen« und »Unbekümmert«, wofür in gleicher Reihenfolge als Urheber zu nennen sind: C. Dreysse—Zabern i. E., Maler Paul Maienfisch—Dresden (für die Motti »Hephästus«, »Siegfried«, »Durch Feuersmacht« und »Doppeltür«), Hildegard Niemeyer—Halle a. d. S., Hermann König—Magdeburg (»Hexe« u. »Biala«), Lotte Rudolph—Dresden, Philipp Schaeflein—Mainz, Alfred Bernheim—Pforzheim, Carl Bräuer-Wien VI u. C. Dreysse—Zabern i. E.

Darmstadt, Februar 1904.

DAS PREISRICHTER-KOLLEGIUM.



DER STIER IM HUMBOLDT-HAIN ZU BERLIN. (VERGL. S. 411 U. 413.)



PROF. E. M. GEYGER. DER STIER IM HUMBOLDT-HAIN ZU BERLIN. VORDERE ANSICHT. (SIEHE AUCH ABBILD. SEITE 411 UND 412.)



PROF. E. M. GEYGER. »DER DORNAUSZIEHER«. BRONZE U. MARMOR. KÖNIGL. GALERIE—DRESDEN.

Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?

I. Veröffentlichung der eingelaufenen Antworten.

Zu diesem im Januar-Heft unserer Zeitschrift behandelten Artikel liegen uns eine grosse Anzahl wertvoller Zuschriften vor, mit deren Veröffentlichung wir nun beginnen. Wir möchten vorweg bemerken, dass bisher die meisten Äusserungen sich auf den Schutz »des gewerblichen Eigentums« beziehen, während von Herrn Hirschwald die Frage in bezug auf *alle wirtschaftlichen* bezw. *rechtlichen* Verhältnisse gestellt war (also auch Ausstellungs-Wesen, Handels-Verträge, Rechts-Wesen u. a.). —

Viele massgebende Tages-Zeitungen Deutschlands haben sich ebenfalls unter Abdruck des Artikels mit dieser Frage beschäftigt, und geben wir aus deren Abhandlungen nur folgende kurze Auszüge:

Die **»Kölnische Zeitung«** schreibt: ». . . Am brauchbarsten möchte der dritte Leitsatz erscheinen. Der Hauptsache nach erstreckt sich das Kunstgewerbe auf zwei Gruppen von Gegenständen, auf Gebrauchsgegenstände und Luxusartikel. Für erstere liesse sich wohl der allgemeine Leitsatz aufstellen, dass ein Gegenstand als kunstgewerblich zu betrachten ist, wenn er über den nackten Gebrauchszweck hinaus durch Form oder Farbe in künstlerischer Weise veredelt ist. Ausserdem gilt für solche Gegenstände wie auch für Luxusartikel der dritte Hirschwald'sche Leitsatz ganz allgemein. Wenn über eine grosse Anzahl von Gegenständen schon bei oberflächlicher Betrachtung kein Zweifel entstehen wird, ob hier eine kunstgewerbliche Leistung oder eine rein gewerbliche vorliegt, so werden, je näher die Gegenstände an der Grenze stehen, wo Kunstgewerbe und Gewerbe ineinander übergehen, die Meinungsverschiedenheiten wachsen und diese Grenzstreitigkeiten werden nicht durch Leitsätze aus der Welt geschafft, sie müssen stets von Fall zu Fall entschieden werden. Man denke nur an die verschiedenen naheliegenden Gewerbe, der Tischlerei, der Schlosserei, der Töpferei u. a. und frage sich, wann wird ein Gebrauchsmöbel, ein Stuhl oder Tisch, ein Beschlag, ein Gefäss zum kunstgewerblichen Gegenstand, und sofort wird die Meinungsverschiedenheit eintreten, beeinflusst durch Gewohnheit, Geschmack und Herkommen. Welcher Scharfsinn wird nicht beispielsweise auf einem andern Gebiete entwickelt zur Feststellung der Merkmale zwischen dem Handwerksbetrieb und der Fabrik? Trotz aller der zahlreichen und allgemein anerkannten Grundsätze hierüber entstehen täglich neue Widersprüche da, wo beide Betriebsarten einander ähnlich werden, an der Grenze, und in oberster Instanz hat vielfach der Minister das entscheidende Wort zu fällen, ohne dass hierdurch eine wirklich befriedigende Lösung erreicht werden kann. Ähnlich wird es auch bei der vorliegenden Frage: welcher Gegenstand kunstgewerblich ist, sich gestalten; es werden ohne Zweifel viele geistreiche und interessante Anschauungen mitgeteilt werden, und wenn es auch gelingen wird, einige zutreffende und überzeugende Leitsätze aufzustellen, so werden hierdurch wohl ästhetische und praktische Gesichtspunkte für Beurteilung der Gegenstände in den Vordergrund gerückt werden. Die Schwierigkeiten, die aber stets dann entstehen, wenn es sich um die Lösung der Frage, ob diesseits oder jenseits der Grenze, handelt, werden nie aus der Welt zu schaffen sein, und hierfür allein sind die Sachverständigen zur Entscheidung anzurufen, nicht aber bei Dingen, von welchen nach allgemeinem Urteil und Übereinkommen feststeht, ob sie als kunstgewerbliche oder rein gewerbliche Leistungen zu betrachten sind. Es wird daher unseres Erachtens ein Ding der Unmöglichkeit sein, dem Wunsch des Verfassers zu entsprechen, wonach recht weit auszuholen sei, um den Begriff der kunstgewerblichen Eigenschaft für eine lange Zukunft zu decken. Die Grenzgebiete werden immer der Kampfplatz bleiben, wo im einzelnen Falle die Entscheidungen zu treffen sind.«

In gleichem Sinne äussern sich die »Norddeutsche Allgemeine Zeitung«, die »Post«, »Hamburger Nachrichten«, »Strassburger Post« u. v. a.

Von einer langen Reihe unserer Museums-Direktoren und massgebenden Kunst-Schriftsteller ist, teilweise unter Anerkennung der Wichtigkeit dieses Gegenstandes, die Beantwortung aus Mangel an Zeit abgelehnt worden; u. a. schreibt:

Prof. Luthmer—Frankfurt a. M.: ». . Die Beantwortung dieser Frage ist *eine so enorm schwierige Aufgabe,* dass ich schon sehr oft den Wunsch gehabt habe, das Wort »Kunstgewerbe« wieder aus unserem Sprachschatz ausgeschieden zu sehen!«

Dr. H. Muthesius—Berlin: ». . . . Ich bin sehr gespannt auf das schätzbare Material, was dabei herauskommen wird und hoffe, dass Ihre Bemühungen zur Klärung der Frage beitragen werden.«

Reg.-Rat Noack—Darmstadt: ». . . . Der Aufsatz in der »Kölnischen Zeitung« leuchtet mir ein und wüsste ich selbst den dort entwickelten Betrachtungen kaum etwas hinzuzufügen.«

W. v. Seidlitz—Dresden schreibt: »Eine Unterscheidung, wonach gewisse Gegenstände als Erzeugnisse des Kunstgewerbes, andere als Erzeugnisse des Handwerks oder der Industrie anzusehen seien, lässt sich nicht aufstellen, da es in jedem

einzelnen Falle darauf ankommen wird, ob der Gegenstand ein Kunstwerk bildet oder nicht.

Worin das Wesen des Kunstwerkes liegt, kann mit Worten auch nicht ausgedrückt werden, da dessen Eigenschaften nur für die äusseren Sinne und das Empfinden, nicht aber für das begriffliche Denken fassbar sind.

Man kann wohl die schöpferische Eigenschaft, den persönlichen Stempel, als Merkmal eines Kunstwerkes bezeichnen; ob aber ein bestimmter Gegenstand dieses Kennzeichen aufweise, wie z. B. ein ganz unverzierter Stuhl von Van de Velde oder ein ganz unverziertes Glas von Köpping es sicher tun werden, darüber können im letzten Grunde nur die künstlerischen Sachverständigen entscheiden.

Dieselben Sachverständigen werden auch bei freien Nachbildungen gewöhnlich solcher Schöpfungen entscheiden können, ob sie eine Neuschöpfung enthalten oder nicht. Bei genauen Kopieen werden sie, und zwar unter Hinzuziehung von technischen Sachverständigen, die Nachahmung feststellen können, sobald es sich um Handarbeit handelt; bei Fabrik-Erzeugnissen wird nur die Feststellung der Herkunft helfen können. Wo aber eine Nachbildung alter Vorbilder in Frage kommen kann, werden auch kunsthistorische Sachverständige zu Rate gezogen werden müssen.

In solcher Weise wird in jedem einzelnen Fall festgestellt werden müssen, ob eine künstlerische Neuschöpfung vorliegt oder nicht. Kunstgewerbliche Gegenstände an sich, die als solche zu schätzen wären, gibt es nicht; ob es sich bei einem Kunstwerk um einen Gebrauchs-Gegenstand handelt oder nicht, ist ganz gleichgültig, eben so wenig verschlägt die Art der Herstellung oder der Vervielfältigung. Was zu schützen ist, ist nur die künstlerische Erfindung, nicht der Gegenstand selbst.

Bei der Gesetzgebung wird darauf zu dringen sein, dass das Kunstwerk als solches, d. h. die künstlerische Schöpfung in allen ihren Verkörperungen, geschützt werde, einerlei ob es sich dabei um Erzeugnisse der Malerei, der Plastik oder des Kunstgewerbes handelt (die Baukunst ist ja nur aus äusserlichen Gründen vom Schutz ausgeschlossen, sollte aber gleichfalls einbegriffen sein), und ohne Rücksicht darauf, ob das Kunstwerk an einem »Werk des Gewerbes oder der Industrie« nur äusserlich als Schmuck angebracht ist oder dessen innersten Kern ausmacht und somit mit ihm vollständig zusammenfällt.«

Prof. Dr. W. v. Oettingen—Berlin schreibt: »... Sie wünschen eine Antwort auf die Hirschwaldsche Umfrage schon morgen zu besitzen, ich habe aber leider keine Zeit, sie im Handumdrehen noch heute zu verfassen. Übrigens kann ich mich der Definition des Herrn Hirschwald durchaus anschliessen; im Absatz 2 würde ich nach »und« noch einfügen: »seine Form«...«

Dr. Behrend — Magdeburger Handelskammer schreibt: »Ihre Aufzählung der Merkmale des Begriffes »kunstgewerblich« scheint mir klar und erschöpfend zu sein. Es ist mir nicht zweifelhaft, dass heute auch die Industrie, ja selbst die Massen-Fabrikation, Arbeiten leistet, die eine glückliche Verbindung der Kunst mit dem Gewerbe aufweisen und damit auf das Beiwort »kunstgewerblich« berechtigten Anspruch haben.

Ihrem Wunsche folgend, beschränke ich mich darauf, ohne weitere Begründung mein Urteil über die meines Erachtens wesentlichsten Punkte abzugeben.«

J. Vinc. Cissarz — Darmstadt schreibt: »Meinem Gefühl nach wäre es praktisch, man würde unterscheiden

1. Kunstwerke zu Gebrauchs-Zwecken (mit Gebrauchs-Bestimmung) als höchststehende Gruppe und dahingehörig alle jene Werke original schaffender Künstler, die gleicherweise als Kunstwerk wie als Gebrauchs-Gegenstand eine Lösung bedeuten und in einem Exemplar (als Original) — oder in höchstens einigen wenigen Abgüssen oder dergl. erstehen.

2. Kunstgewerbe-Erzeugnisse. Kriterien: Entwurf eines original schaffenden Künstlers; ein dieser Grundlage entsprechendes Material, verwendet bei Vervielfältigung in grösserem Umfange durch Hand oder Maschine und unter künstlerischer Kontrolle.

3. Gewerbekunst. Kennzeichen: Entwürfe von künstlerisch gebildeten Kräften zweiter und niederer Ordnung (Muster-Zeichner u. ähnl.), die im wesentlichen nur das von wirklich *schöpferischen* Köpfen gefundene *verwerten* und zusammentragen (meist freilich *ent*werten und *auseinander*tragen); *ebenfalls* Vervielfältigung in grossem und grösstem Umfange. Verwendetes Material verschiedener Güte-Grade, künstlerische Beaufsichtigung der Vervielfältigung (Fabrikation) ebenfalls verschiedener Grade. Daraus sich herleitend die Notwendigkeit, innerhalb dieser letzten Gruppe an sich Rang-Unterschiede zu machen.

In der Bezeichnung »Gewerbekunst« wäre dann auch eine Bewertung der *kaufmännischen* Tüchtigkeit einbegriffen, die den — vom *künstlerischen* Standpunkt unwesentlichen — Umfang der Verbreitung der betr. Erzeugnisse bedingt.

So bliebe nur der Begriff des »*Gewerbes*« schlechthin übrig und hierher gehörte dann die ausschliesslich *reproduktive* Tätigkeit des Handwerks (und der maschinellen Material-Bearbeitung), die ja in ihren *guten* Leistungen — ästhetisch wie volkswirtschaftlich — bedeutsamer sein kann, als die Erzeugnisse der »Gewerbekunst«....«

Bernhard Wenig, Maler, **Hanau** äussert sich wie folgt: »Bezüglich des Ausschreibens betreffs »Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?« kann ich die Auffassung Hirschwalds nur unterschreiben. — Zu meiner Freude berührt der

dritte Punkt auch die Massen-Fabrikation, denn gerade hier hat der Künstler einzusetzen, um die Kunst ins Volk zu bringen. Das Hervorheben der technischen Gediegenheit in Absatz 2 bietet eine Handhabe gegen den Dilettantismus.«

Direktor von Kralik Rheinische Glashütten-Aktien-Gesellschaft Köln-Ehrenfeld: »Kunstgewerblich ist meiner Meinung nach jeder Gegenstand, zu dessen Herstellung es einer besonderen Auffassung sowohl seitens desjenigen, der den Entwurf anfertigt, wie auch dessen, der diesen Entwurf ausführt, bedarf. Kunstgewerblich ist jeder Gegenstand, dessen Uridee dem Begriff von Kunstgewerbe entspricht; er bleibt es auch in der Vervielfältigung, wenn zu dieser Vervielfältigung wieder die Intelligenz und die Geschicklichkeit des Betreffenden notwendig ist, der die Ausführung besorgt. Der Gegenstand bleibt *kunstgewerblich* und wenn er tausendfach nachgebildet wird.

Wird indessen ein Artikel, dessen Uridee ebenfalls den Begriffen von Kunstgewerbe entspricht, auf mechanischem Wege, durch maschinelle Einrichtungen oder andere Vorkehrungen vervielfältigt, ohne dass es hierzu der Gewandtheit und Intelligenz eines Menschen bedarf, so fallen die Produkte der Vervielfältigung nicht mehr in das Gebiet des Kunstgewerbes, sondern in das der *Kunst-Industrie.*

Als anschauliches Beispiel zu dieser Erklärung gestatte ich mir auf die Herstellung des Kunstglases gegenüber dem Pressglas hinzuweisen:

Zu beiden werden Entwürfe, meist von Künstlerhand, geliefert, beide werden vervielfältigt, aber während die Nachbildung der Kunstgläser wieder der Geschicklichkeit des Individuums unterliegt, während es bei diesen darauf ankommt, dass ein Mensch sein ganzes Können, seine ganze Geschicklichkeit in den Dienst seiner Arbeit, die ja auch hier nur eine Vervielfältigung ist, stellt, und diese Nachbildung eben dadurch mit vollem Recht ein kunstgewerbliches Erzeugnis repräsentiert, geschieht die Vervielfältigung des Pressglases, das, wie bereits erwähnt, ebenfalls nach künstlerischen Motiven hergestellt sein kann, auf einfachem mechanischem Wege vermittels eiserner Pressen und Formen, in deren Inneres das betr. Muster eingraviert ist, in die das glühende Glas hineinfliesst, um durch einen Druck, ein Öffnen der Presse als fertiges Produkt herauszukommen: ein Werk weniger Sekunden. Auf diese Weise können pro Tag an 1000 Vervielfältigungen des Originals geschaffen werden, die natürlich kein kunstgewerbliches Erzeugnis mehr sind, sie sind ein Erzeugnis der Kunst-Industrie.

Ich resumiere, dass ein Originalentwurf, auf den die Eingangs erwähnten Voraussetzungen zutreffen, stets in das Gebiet des Kunstgewerbes gehört, dass allein die Art der Vervielfältigung entscheidet, ob die Nachbildungen ebenfalls zu diesem oder zur Kunst-Industrie zu zählen sind.«

Engelbert Kayser—Köln: »Im Januar-Heft der Zeitschrift »Deutsche Kunst u. Dekoration« stellt Herr Hermann Hirschwald—Berlin die öffentliche Umfrage: »Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?« und gibt gleichzeitig seiner Auffassung über diesen Begriff in drei Leitsätzen Ausdruck. Mein Empfinden und meine Anschauungen in dieser Sache decken sich vollkommen mit der Auffassung des Herrn Hirschwald und unterschreibe ich die drei Leitsätze Wort für Wort.«

Gebr. Armbrüster—Frankfurt a. M. »Im Besitze Ihres gefl. Rundschreibens vom 30. pto. teilen wir Ihnen ergebenst mit, dass wir uns den Ausführungen des Herrn Hermann Hirschwald—Berlin bezüglich der Frage: »Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?« anschliessen.«

Direktor Alexander Spring (Kunstgewerbliche Werkstätte Paul Stotz, G. m. b. H., Stuttgart): »In Beantwortung Ihrer gesch. Zuschrift vom 30. pto. begrüsse ich es mit Freuden, dass die wichtige Frage: »Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?« weiteren Kreisen zur Beantwortung vorgelegt wird. Die Lösung des Herrn Hermann Hirschwald scheint mir nahezu richtig zu sein; doch vermag ich solche Gegenstände nicht als kunstgewerblich zu betrachten, bei deren Herstellung die Maschine eine so grosse Rolle spielt, dass der Wert der Handarbeit dabei ein minimaler ist. Ich hätte also bei Punkt 3 die Worte »und selbst der Massen-Fabrikation« weggelassen und am Schlusse gesagt: »Dasselbe gilt von Gegenständen der Massen-Fabrikation, sofern bei der Vervielfältigung die Maschine nicht eine so überwiegende Rolle spielt, dass die Handarbeit verschwindend klein ist.

Eine Münze oder gar ein Vereinsabzeichen, die in Tausenden von Exemplaren hergestellt worden sind, gehören meines Erachtens nicht zu kunstgewerblichen Gegenständen.

Sehr wichtig ist, dass in der vorgeschlagenen Lösung unter Punkt 3 der einheitlichen und soliden Ausführung eine so grosse Bedeutung beigemessen ist. Ich habe gestern von dem Inhaber eines Architekturbureaus, der die Erzeugnisse aller bedeutenden Firmen Deutschlands kennt, gehört, dass eine tonangebende Firma eine Mittelzugkrone zwar zu einem Spottpreise herstelle, die Qualität aber so gering sei, dass man bei öfterer Anwendung des Abwischtuches befürchten müsse, dass die Krone defekt wird. Einen solchen Gegenstand müsste ich zutreffenden Falles als Schund bezeichnen, auch wenn die Zeichnung noch so schön ist. Bei Anmeldung zum Musterschutz kann ja diese wichtige Frage der Solidität nicht zur Sprache kommen, da aus der verlangten Abbildung nicht zu ersehen ist, ob die Ausführung eine solide ist. Es müsste von Gesetzes wegen jedem Musterschutz Suchenden eine bestimmte,

auch auf die Solidität sich beziehende Frage im Sinne des Punkt 3 zur Beantwortung vorgelesen werden und erst nach Bejahung der Schutz erteilt werden.«

Geh. Hofrat Prof. Dr. Cornelius Gurlitt — Dresden: »Der Gegenstand ist *kunstgewerblich,* der vom Verfertiger zum praktischen Gebrauch bestimmt wurde und dessen Material so ausgestaltet ist, dass es den Zweck des Gegenstandes künstlerisch ausdrückt.«

Dr. Hans Schmidkunz — Berlin-Halensee: »Kunst ist Ausdruck, und zwar in sinnlich anschaulichen Formen von höchstmöglicher Vollkommenheit. Danach wird ein gewerblicher Gegenstand *dann* kunstgewerblich sein, wenn er nicht nur seinen Gebrauchszweck erfüllt, technisch gediegen ist und einem verfeinerten Bedürfnis entspricht, sondern auch das direkte (d. h. nicht einer anderweitigen Absicht dienende) Streben und Vermögen zeigt, seine Bestimmung in Formen von jener Art *auszusprechen.*

Dabei wird man nicht für jeden Fall eine besondere künstlerische Vollkommenheit verlangen dürfen. Wohl aber wird man fragen müssen: waltet hier neben dem Interesse der Zweckmässigkeit und das der Aussprache in solchen Formen, und betätigt sich dieses Interesse in einem Grade, dass man, auch wenn die Wirkung nicht gross ist, doch von einem Können sprechen darf, das seinen Träger als gegenwärtigen oder wenigstens künftigen Genossen der Künstlerwelt betrachten lässt?

An der Hand dieser Fragestellung wird sich ein Sachverständiger aus dem Kreise der Künstlerwelt nicht sobald täuschen.«

Prof. Dr. Paul Johannes Rée — Nürnberg:

»1. Die kunstgewerbl. Gegenstände nehmen die Mitte ein zwischen den Werken der reinen Kunst und der gewerblichen Arbeiten.

2. Von jenen unterscheiden sie sich dadurch, dass sie nicht nur in künstlerischer Absicht geschaffen werden, sondern auch einen praktischen Zweck haben, von dieser, dass sie nicht nur praktisch sind, sondern auch künstlerische Schönheit besitzen.

3. Mit den gewerblichen Arbeiten haben sie gemein, dass Zweck- und Materialforderungen für ihre Formgebung massgebend sind, mit den reinen Kunstwerken, dass die freie künstlerische Fantasie schon das Gepräge verliert.

4. Die Erfüllung der Zweck- und Materialforderungen bildet die notwendige Grundlage der kunstgewerblichen Schönheit, ist aber nicht diese selbst.

5. Kunstgewerblich wird ein so durchgebildeter Gegenstand dadurch:

a) dass die seiner Struktur zugrunde liegenden unsichtbar wirkenden Kräfte sichtbar gemacht werden,
b) dass die den Gesetzen der Mathematik, Physik und Chemie unterworfenen starren Konstruktionsformen durch seine Linienführung den Schein organischen Lebens und der Beseelung erhalten,
c) dass durch die Wahl von besonderem Material, sowie Farben- und Formenschmuck die Lebenssphäre, der der Gegenstand angehört, zur Erscheinung gebracht wird.

6. Prinzipiell ist kein Gebrauchsgegenstand von der künstlerischen Gestaltung ausgeschlossen.

7. Belanglos ist, ob die Herstellung des Gegenstandes mit der Hand oder maschinell geschieht, sofern nur dem Material kein Zwang angetan wird und die auf mechanischem Wege erzielten Formen so gearbeitet sind, dass der künstlerische Karakter des Entwurfes gewahrt bleibt.«

Prof. E. M. Geyger — Berlin-Florenz:

»1. Nur der Gegenstand ist kunstgewerblich zu nennen, welcher praktisch zu brauchen ist und vom Künstler selbst hergestellt ist und welcher Gegenstand die höchsten Ansprüche grosser Kunst an sich herantreten lassen kann, wie z. B. das Salzfass und das Tintefass von Benvenuto Cellini, der Fackelhalter (Diavolino) von Giovanni da Bologna und zwei Spiegel von mir und andere derartige ernste Erzeugnisse anderer.

2. Gebrauchsgegenstände, die nicht den hohen Ansprüchen eines Kunstwerkes genügen, sind nicht kunstgewerblich, sondern sind entweder »industriell« oder »dekorativ-gewerblich«. Es wird heute ein grosser Missbrauch getrieben, indem sich das »Dekorationsgewerbe« einfach den Titel »Kunstgewerbe anmasst.«

3. Es gibt 4 Klassen: Gewerbe, Dekorationsgewerbe, Kunst und Kunstgewerbe.

4. Ein wahrer kunstgewerblicher Gegenstand, wie unter 1 genannt, ist viel seltener, als ein rein abstraktes Kunstwerk, weil in ihm ausser dem rein geistigen auch noch das gewerbliche enthalten ist.

5. So hält der Titel dieser Zeitschrift auch logisch »Kunst« und »Dekoration« in obiger Entwickelung streng auseinander.

Nur die hohe Meinung für Kunst hat mich veranlasst, obige Definition zu machen, wenn man die Kunst weniger ernst nimmt, so kann man ja auch bei den üblichen Ausdrücken bleiben und jedes Ding erhält trotzdem seinen Platz in der Kultur. Früher oder später, je nachdem es erkannt wird.« —

Fortsetzung folgt. Weiteren Zuschriften sehen wir entgegen.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



ILLUSTRIERTE · MONATSHEFTE FÜR · MODERNE · MALEREI PLASTIK · ARCHITEKTUR · WOHNUNGS-KUNST · UND KÜNSTLERISCHE FRAUEN-ARBEITEN

ALEX-KOCH DARMSTADT


JAHRG · 1903/04 MAI PREIS · M · 2·50 8

JAHRES · ABONNEMENT · 12 HEFTE M. 24.- (AUSLAND M. 26.-)



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATS-HEFTE FÜR MODERNE MALEREI ∾ PLASTIK ∾ ARCHITEKTUR ∾ WOHNUNGS-KUNST UND KÜNSTLERISCHE FRAUEN-ARBEIT

HERAUSGEGEBEN U. REDIGIERT VON HOFRAT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: Mk. 24.—; Ausland Mk. 26.—. Abgabe nur halbj.: Oktober/März; April/September.

Man beachte die demnächst fälligen

Preis-Ausschreiben

der Zeitschrift für «Innen-Dekoration» betr.

Entwürfe zu einem Kinder-Schlafzimmer
(fällig am 10. Mai 1904).

Entwürfe zu einem freistehenden Familien-Hause
in Landhaus-Karakter mit 6—8 Räumen und Nebenräumen
(fällig am 10. Juni 1904).

Entwürfe zu einem Musik-Zimmer
mit Empore für ein Instrument (fällig am 10. Juli 1904).

Entwürfe zu einer Brunnen-Anlage od. dekor. Bank
(fällig am 10. August 1904).

Die Bedingungen zur Teilnahme an denselben sind im Januar-Heft der «Innen-Dekoration» wiedergegeben.

Verlags-Anstalt Alexander Koch, Darmstadt.





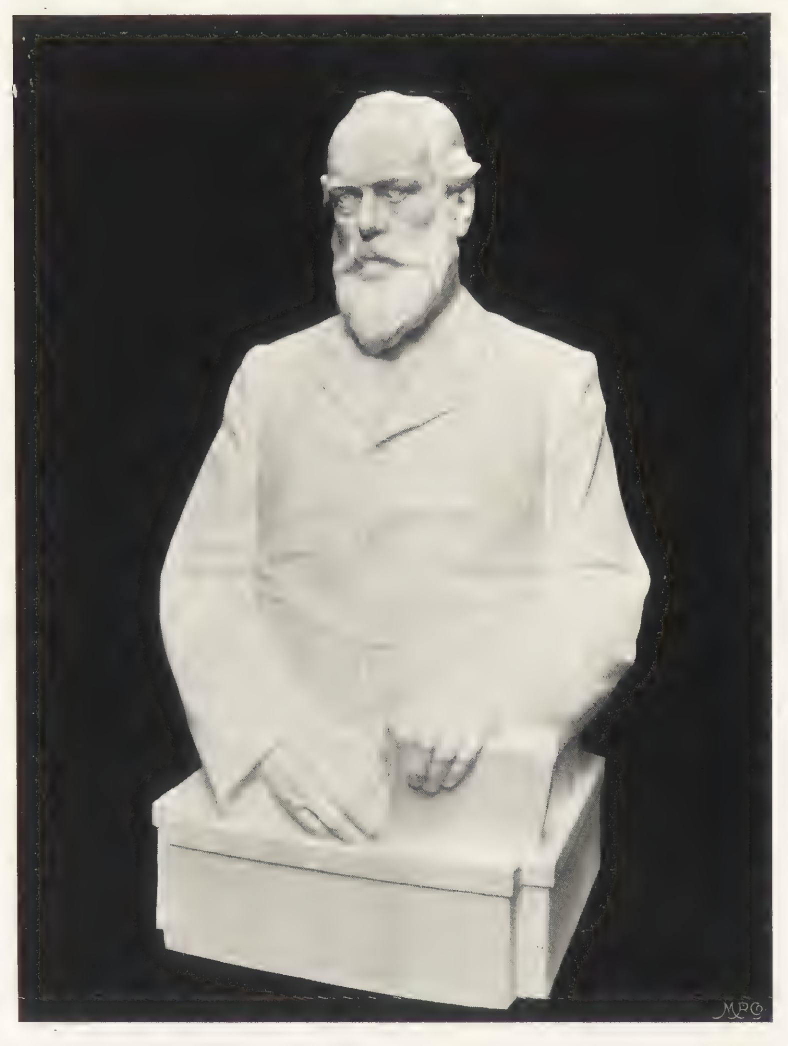
JOSEPH KOWARZIK—FRANKFURT A. M. STUDIENKOPF IN MARMOR.

Joseph Kowarziks neuere Arbeiten.

Joseph Kowarzik — Frankfurt a. M. ist unsern Lesern eine vertraute Persönlichkeit, eine Kraft sympathischer Natur, die, ohne gewaltsam nach aussen zu drängen, voll Tiefe und Grösse ist innerhalb der von Ludwig Volkmann so treffend beschriebenen »Grenzen der Künste«. Zwar ist unsere Zeit voller Verlockungen sie zu durchbrechen oder sie zu umgehen, denn der Ruhm des Tages hebt empor, schafft Günstlinge der Menge und billig erworbene Mittel. Der Anfechtungen gibt es mehr denn je; wohl dem Künstler, der ihnen widersteht, der nicht das tändelnde Spiel leichtgeschürzter Muse als die Fantasie, als die ernste Arbeit, als den Schöpfungsakt der Kunst ansieht. Unsere moderne Kritik, die sich ihrer hohen Aufgabe und ihrer damit verknüpften Verantwortlichkeit nicht immer bewusst wird, neigt zu leicht zu Gunsten der Tagesmeinung, um sich kein junges Talent, das am Aufleuchten ist, entgehen zu lassen. Und so schaffen die bewährten alten Talente in stiller Sammlung, mitempfindend und mitfühlend, was sich unter ihren Händen bildet und schliesslich zu lebensvoller Kunst wird. Joseph Kowarzik darf wohl zu diesen gezählt werden und seine neueren Werke, mit denen wir hier weitere Kreise bekannt machen, zählen zu jenen Plastiken, die zu dem Beschauer nicht von stürmischem Drängen prahlen, sondern von Suchen und Hoffen auf schmalen, neuerdings wenig begangenen Pfaden der Kunst. Kowarziks Bildwerke sind lebende, aber nicht agitierende, sich breitmachende Marmorblöcke, aus denen theatralische Handlungen heraustreten. Bei ihm ist jenes Entsagen an der Grenze höchsten Könnens, das ich die künstlerische Resignation der Natur und dem Material gegenüber nennen möchte. Und so liegt Adel und Seele, Poesie und das ungesprochene Wort, das stille Verharren des belebten, aber nicht lebenden Materials in seinen Porträt- wie Idealbüsten. In den beiden Frauenbüsten vibriert die Seele des Weibes in feinen Regungen eine Dissonanz des verhaltenen leisen Schreis aus dem Leiden des Weibes wieder. Auch in der Doppelbüste des Künstlers mit seiner



JOSEPH KOWARZIK. *Porträtgruppe in Marmor: Der Künstler u. seine Frau.*

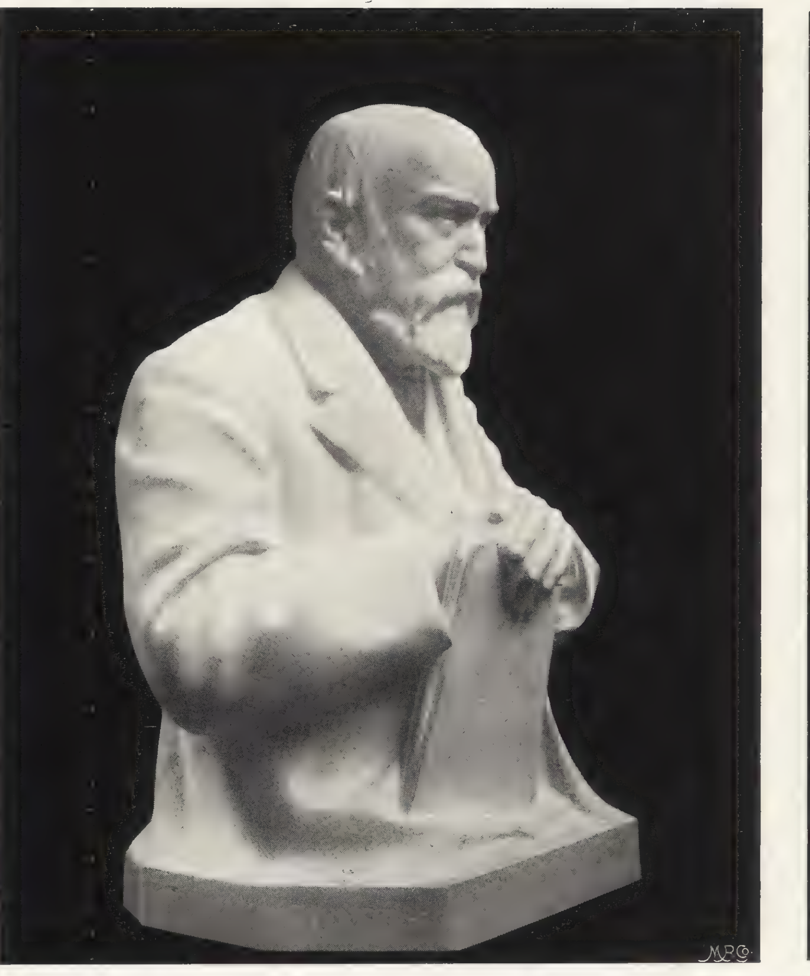


JOSEPH KOWARZIK—FRANKFURT A. M. *Der Zoologe Geh. Rat A. Weismann.*
(FÜR FREIBURG I. B. AUSGEFÜHRT.)

psychologisch tief begründete Einordnung der Arme in die Büsten. Die Büste des Zoologen Weismann, wie die Hans Thomas sind Meister-Schöpfungen, in ihnen liegt die Vornehmheit der Kunst Kowarziks, in der Wollen und Können in bestem Einklang stehen, im Sinne des bewussten Einhaltens aller Grenzen der Bildnisplastik in edlem Material. — Diese beiden Büsten, von denen die Hans Thomas vom Grossherzoge von Baden für die Kunsthalle in Karlsruhe erworben worden ist, zählen — ganz abgesehen von der überzeugenden karakteristischen Porträttreue der dargestellten Vertreter von Kunst und Wissenschaft — zu unseren besten männlichen Porträtbüsten überhaupt. Das sind Zeit-Porträts Mitlebender, die wir uns vergegenwärtigen können aus ihrem Lebenswerke heraus. Wer jemals das Glück hatte, mit Thoma ein Stündchen zu plaudern

Frau klingt es davon wieder, wie eine in sich geklärte, nicht als Härte empfundene Resignation dem Leben gegenüber, dem die Kunst Sonne ist, liegt es über diesen beiden Menschen. Das Anschmiegen des Weibes ist rührend, das leichte Zueinanderneigen der Köpfe im Vergleich zu der Pose der verschränkten Arme des Mannes mit dem »ich lass' es an mich herankommen«, ist ein Ausrufungszeichen nach einem Lebensabschnitt. Und in solcher Sprache treten alle diese Schöpfungen zu uns in Beziehung; sie alle verkörpern mehr das Gewordene als das Werdende, mehr ruhmvollen Frieden als sieglosen Kampf, jedenfalls aber nicht aufgegebenen Kampf, sondern überwundenes Kämpfen. Man vergleiche daraufhin die

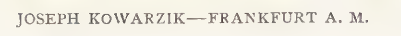
in dessen Atelier, dem wird neben der kleinen Gestalt — mit der er Menzel nur um weniges überragt — sicher der prächtige Kopf von nicht gerade ausgesprochenem Künstlertyp (Menzel leidet ja darunter auch nicht) wohl aber eines gutherzigen, vertrauensvollen Seelenmenschen in Erinnerung geblieben sein. Nur scheint auf diesem Gesicht ein noch stillerer, mehr entsagender Zug gegen früher zu liegen. Ich las früher von den gefurchten, aber nicht vergrämten Zügen die Seele eines grossen, guten Kindes. Thoma und Steinhausen würden sich zu einem herrlichen Doppelbildnis verschmelzen lassen. Vielleicht könnte ein solches Doppelbildnis dieser beiden seltenen Künstler-Karaktere als Dank Frankfurts im Städelschen Institut Aufstellung finden. K. H. O.



JOSEPH KOWARZIK—FRANKFURT A. M. MARMOR-BÜSTE HANS THOMAS.

(VOM GROSSHERZOG VON BADEN FÜR DIE KUNSTHALLE ZU KARLSRUHE ANGEKAUFT.)





JOSEPH KOWARZIK—FRANKFURT A. M. STUDIENKOPF IN MARMOR.

Maler Anton Schöner—Berlin.

(Nachdruck verboten.)

Zu jenen, zu allen Zeiten selten gewesenen Bildnismalern, denen die hohe Kunst eigen war und ist, im Porträt die volle geistige und seelische Bedeutung einer Persönlichkeit in grosszügiger monumentaler Auffassung durch die Palette wiederzugeben, gehört auch der am 14. März 1866 in Nürnberg als der Sohn eines schlichten, aber nicht mit irdischen Gütern gesegneten Schneidermeisters geborene *Anton Schöner.* In der Geburtsstadt Albrecht Dürers fand Schöner in den Werken des grossen Malers seine erste Anregung zur Kunst. Das berühmte Holzschuher-Porträt des Meisters Dürer, welches sich früher im Germanischen Museum in der altehrwürdigen Noris befand, übte schon auf den Knaben einen mächtigen Eindruck aus, nicht minder auch die Reproduktionen des Altmeisters im Albrecht Dürer-Haus seiner Vaterstadt. Schon früh fiel Schöners seltenes Talent zum Zeichnen und zum Karakterisieren auf, aber dem Jüngling fehlten vollkommen die Mittel, um seiner



ANTON SCHÖNER—BERLIN. *Bildnis-Studienkopf (1892).*

Neigung zur Kunst nachkommen zu können. Statt dessen kam er mit vierzehn Jahren zu einem Lithographen in die Lehre, und diese Tätigkeit übte er ein ganzes Jahrzehnt aus, ohne dass jedoch dadurch die Begeisterung für die Malerei in seiner Seele erstickt worden wäre. Sobald es seine Mittel erlaubten, siedelte er nach München über, wo er in der alten Pinakothek an den so trefflichen Vorbildern von Porträts der alten Meister Anregung fand; aber seine beste Lehrmeisterin blieb eben die Natur, und diese hatte ihm auch die scharfe Beobachtungsgabe verliehen. Unter den lebenden grossen Bildnismalern war es vor allem *Franz von Lenbach,* dessen Meisterwerke ihn begeisterten, ohne dass jedoch das ernste Studium der Natur und das der alten Meister ihn zum Nachahmer gemacht hätte. Seine Auffassung hat vielmehr stets etwas persönlich Individuelles und Eigenartiges gehabt.



ANTON SCHÖNER—BERLIN. NACH DEM GEMÄLDE:
Bildnis des Architekturmalers Prof. Paul Ritter (1903).

Von München siedelte der Künstler nach Berlin über, wo er seit zehn Jahren grosse Erfolge erzielt und zahlreiche namhafte Persönlichkeiten porträtiert, sowie viele Werke geschaffen hat, die seinem Namen Bedeutung und Ruhm verliehen haben.

Von den Porträts jener Persönlichkeiten die Anton Schöner verewigte, seien hier nur

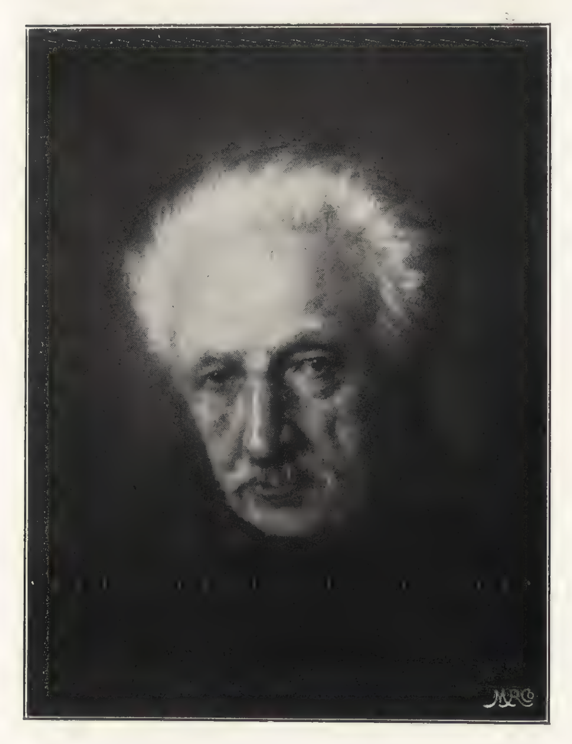


ANT. SCHÖNER—BERLIN. *Bildnis des Musikschriftstellers und Komponisten Wilhelm Tappert (1896).*



ANTON SCHÖNER—BERLIN. NACH DEM GEMÄLDE: *Bildnis des Bildhauers Prof. Reinh. Begas (1902).*

einige wenige angeführt, und zwar diejenigen des Grafen von Lerchenfeld-Koefering — in der Königl. Neuen Pinakothek in München —, des Reichskanzlers Grafen von Bülow, des Generalobersten Freiherrn von Loë, des preussischen Kriegsministers Bronsart von Schellendorff, des Bildhauers Professor Reinhold Begas zu Berlin — das wir hier vorführen —, ein Bild von wahrhaft glänzender Auffassung und gelungenster Karakterisierung, das des Historien- und Architekturmalers Professor Paul Ritter, in breitester markanter Malart, mit dem feinen beobachtenden Künstlerkopf, das Wilhelm Tapperts, des bekannten Musikschriftstellers, ein Porträt von seltener Schärfe der Karakterisierung, das die originelle Erscheinung des Kritikers in ihrer ganzen wilden Romantik mit Naturtreue wiedergibt, das eines Karakterkopfes aus dem Jahre 1889 — den unsere Abbildung zeigt —, welches übrigens das erste Bildnis unseres Malers war und das so vergeistigte Porträt eines Berliner Dichteroriginals, eines Jünglings im lockigen Haar.



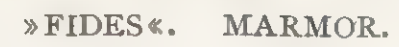
ANTON SCHÖNER—BERLIN. *Studienkopf (1889).*

Wie Anton Schöner durch diese Bildnisse seinen Beruf zum grosszügigen Porträtisten bedeutender und interessanter Männer bekundete, so hat er auch in der Bildnismalerei der Frauen- und Kinderwelt Hervorragendes geleistet, wo sich ihm nur eine dankbare Aufgabe bot.

DR. ADOLPH KOHUT.



ADOLFO WILDT—MAILAND. »FIDES«. MARMOR.





ADOLFO WILDT—MAILAND. DIE WITWE. MARMOR.



ADOLFO WILDT—MAILAND. LAUFENDER ARBEITER.



ADOLFO WILDT—MAILAND. MÄRTYRERIN. MARMOR.



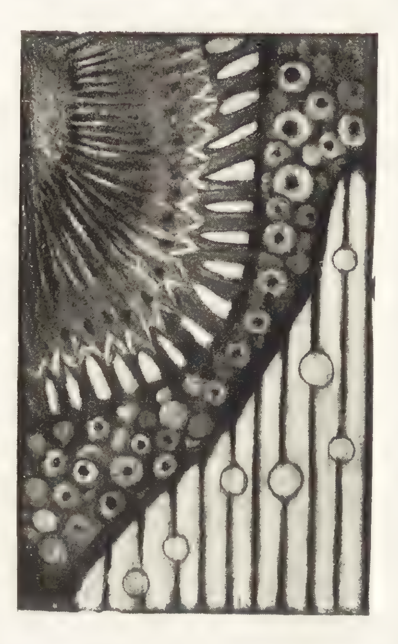


SIEBERT & HERTWIG, PORZELLAN-FABRIK, COBURG-CREIDLITZ. NEUE KAFFEE-SERVICE.



KATHARINE SCHÄFFNER —PRAG. *





FREIE ORNAMENT-MOTIVE FÜR LEDER-ARBEITEN.

Bildhauer Adolfo Wildt—Mailand.

Auch in Italien zeigt sich neuerdings auf dem Gebiete der Skulptur eine frischere Kunstentwickelung. Da ist es unter diesen »Neueren« vor allem Adolfo Wildt—Mailand, der bisher in Deutschland wenig bekannt wurde, auf den sich die Aufmerksamkeit lenkt. In seinen Werken sehen wir in hohem Maße den individuellen Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit betont. Der noch junge Künstler kämpft um das Grosse und Erhabene in der Kunst, doch auch das Zarte und Tiefe sind ihm nicht fremd, das sich, gleich einer sprechenden Seele, in manchen seiner Kompositionen ausgedrückt findet. Gleich Rodin erinnert er oft an die belgischen Meister der Neuzeit, mit denen er den Realismus im einzelnen und den Symbolismus im ganzen gemein hat. Seine Anregung zum Schaffen scheint er hauptsächlich dem vollen Leben und den einfachen Menschen zu entnehmen. Das eigentliche Material des Künstlers ist der Marmor, dessen Behandlung er derart souverain beherrscht, dass er seine plastischen Ideen mitunter direkt aus dem Stein heraushaut. Es ist wahrlich »Sturm und Drang«, welches den Künstler auf seinem Lebens- und Kunstwege begleitete, bis sich beides immer freier, klarer und vertiefter entwickelte. Adolfo Wildt wurde im Jahre 1868 zu Mailand geboren. Als der älteste von 6 Söhnen eines kleinen italienischen Munizipalbeamten, sollte er schon mit 9 Jahren sein Brot selbst verdienen. Zuerst bei einem Barbier, dann bei einem Goldarbeiter in die Lehre gegeben, wo er überaus schlechte Behandlung zu erleiden hatte, entschloss er sich, seinen künstlerischen Neigungen folgend, bei einem Marmorino, einem Marmorarbeiter, einzutreten. Bald kam er jedoch zum Bildhauer Grande, 2 Jahre später zum Bildhauer Villa, bei dem er bis zu seinem 16. Lebensjahre blieb. Mit jäher Energie arbeitete er schon während dieser Zeit an seiner geistigen und künstlerischen Entwickelung. An den Abenden besuchte er die Elementarkurse der Brera, und da es ihm sehr schwer fiel, die Geldmittel dafür aufzubringen — er verdiente nur 4 Lire die Woche — studierte er desto angestrengter, um so schnell wie möglich sein Examen machen zu können. Da dieses sehr gut ausfiel, so erhielt er eine Freistelle für die weiteren Kurse. Nunmehr machte er die hohe Schule für angewandte Kunst an der Brera durch. Nachdem er bei

einem Punktierer die Marmor-Behandlung erlernt hatte, begründete er im Jahre 1888 mit Franzi, dem damaligen *ersten* Punktierer Mailands, ein Kompagnie-Geschäft. Seine selbstschöpferische Tätigkeit begann einige Jahre später, mit einem kleinen »marinajo« (in Corfu, Achilleion), der noch die süssliche, italienische Manier zeigt. Dann aber stellte er die »Witwe« aus, welche Marmorbüste vom »Museum für moderne Kunst« in Rom angekauft wurde. Diese führte ihm auch einen deutschen Kunstfreund zu, für den er seitdem fast ausschliesslich arbeitet. Es entstanden nun seine »*Märtyrerin*«, die bei ihrer Ausstellung in München die goldene Medaille erhielt, dann 2 grossartige Brunnen-Masken, einige interessante Porträtbüsten, ein »Junger Arbeiter im Laufe« u. a. mehr, vor allem aber sein »L'uomo che tace«. Dieses Werk zeigt in seiner realistischen Behandlung des menschlichen Körpers beinahe klassische Vollendung. So gibt uns dieser Bildhauer eindrucksvolle Zeugnisse einer starken, männlichen Kunst, die alle dem Ideal der schlichten, grossen Gestaltung nachzustreben scheinen. M. V. BIEBERSTEIN.



KATH. SCHÄFFNER—PRAG. *Freie Ornament-Motive.*

Neue Porzellankunst in Coburg.

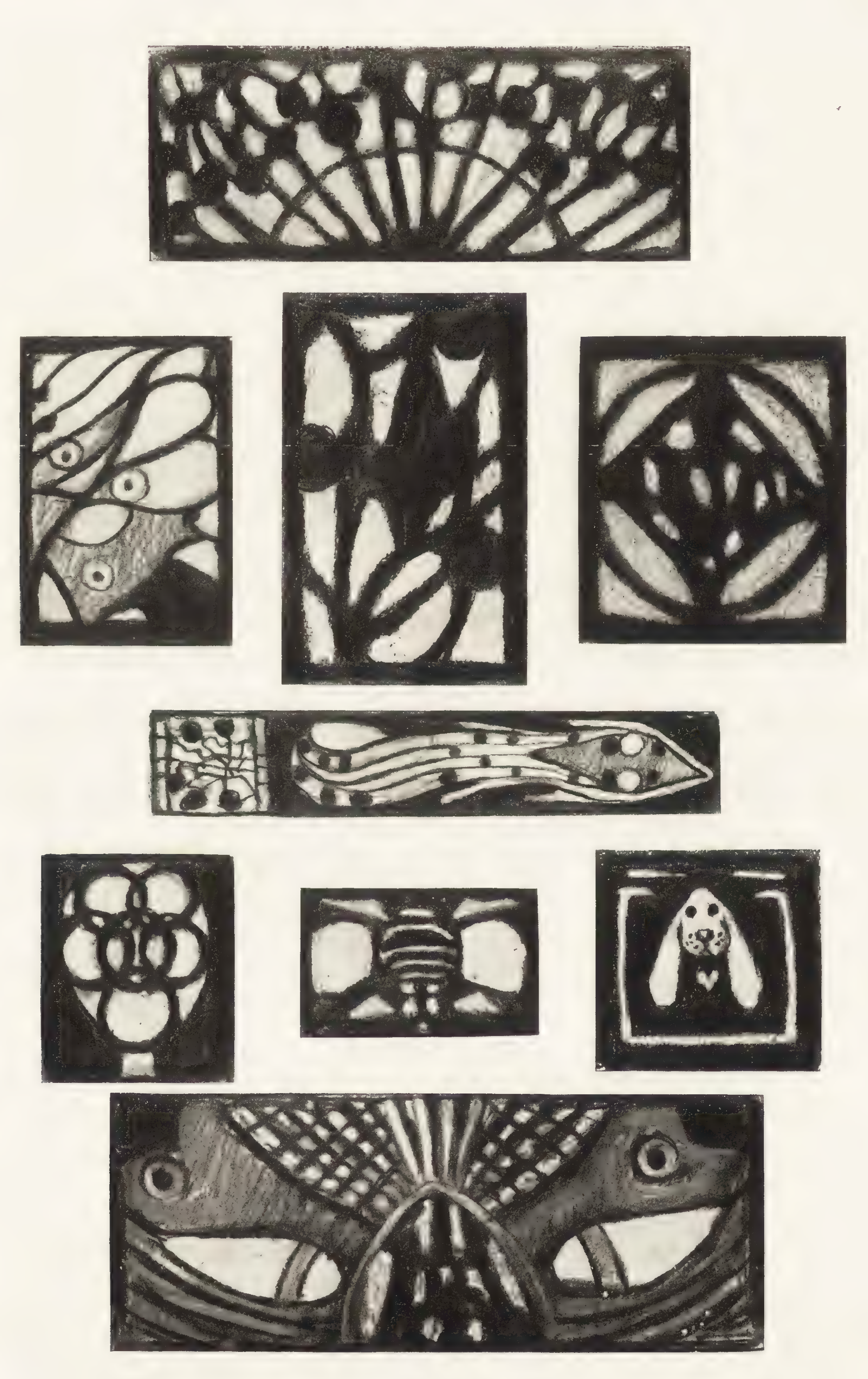
In keiner Industrie hat der in künstlerischer Beziehung ganz ungenügend vorgebildete Stand der Modelleure, Maler etc. solche Entartungen aufzuweisen, wie das in der Porzellanfabrikation Deutschlands im allgemeinen der Fall ist; deshalb kamen wenige Künstler-Keramiker auf den Gedanken, in diesen Brutstätten der Sinnlosigkeit ein Betätigungsfeld aufzusuchen, aber es bedarf keiner weiteren Erörterung, dass bei diesen Verhältnissen neue ethische Kultur nicht emporblühen kann und eben so wenig ein feinfühlender, neue Wege bahnender Künstler in fruchtbarer Arbeit wirken kann. Erhebliche Schwierigkeiten bieten sich aber dem Neugründenden in dem nötigen hohen Gründungskapital, so dass Künstler selten in der Lage sind, Fabrikanten zu werden. Das Porzellan des breiten Marktes ist nur deshalb in seinem ersten Entwickelungs-Stadium geblieben, weil die farbige Ausstattung, bezeichnender Weise »Dekoration« genannt, als nachträglicher Tünch von aussen her *nach* dem Brennen erfolgt; diese technisch primitive Weise, ein edles Material zu tönen, artete







KATHARINE SCHÄFFNER—PRAG. FREIE ORNAMENT-MOTIVE.

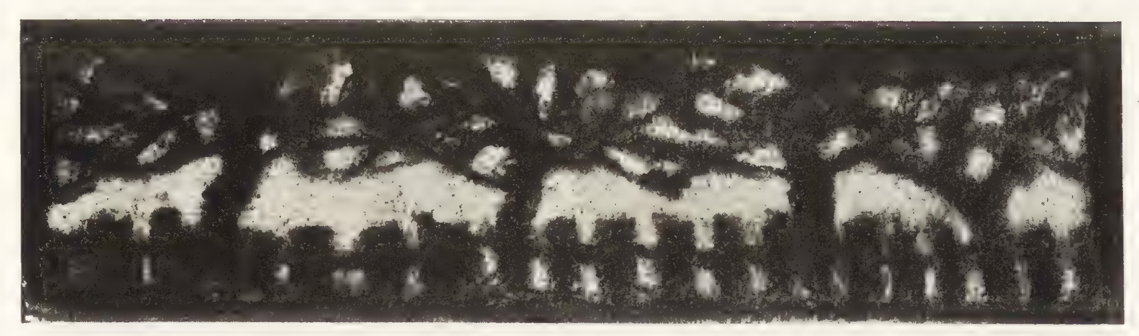


KATHARINE SCHÄFFNER—PRAG. FREIE ORNAMENT-MOTIVE.





KATHARINE SCHÄFFNER—PRAG. FREIE ORNAMENT-MOTIVE.



durch Eingriff lithografischer Maschinen-Arbeit weiter aus, indem der bisher allein kultivierte, unter künstlerisch Denkenden verrufene »Bliemchen-Dekor«, durch Abziehbilder erzeugt, die leider viel begehrte Ware des Marktes bildet. Das Gold wird dabei in Kilogrammen verschwendet und eine Pseudo-Kunst häuft sich in den Porzellanlagern der Grossstadt, die die Entartung eines einst angesehenen Kunstgewerbes in den grassesten Farben darstellt. — Die Porzellangeräte der jungen Firma *Siebert & Hertwig—Coburg-Creidlitz* haben mit dem alten Bann gebrochen. Zwei Künstler-Naturen, der Bildhauer C. Siebert, ehemaliger Schüler Prof. zur Strassens an der Leipziger Kunst-Akademie und der Keramiker Th. Hertwig, Schüler des Prof. H. Spieler an der Kunstgewerbe-Schule Dresden, welcher sich später der Keram-Chemie zuwandte, begründeten hier eine keramische Kunst-Anstalt zur Erzeugung künstlerischer Gebrauchs-Porzellangeräte, die, wie die Abbildungen zeigen, fabrikationsmäßig hergestellt werden. Die verwendete Porzellanmasse hat den grünlichen Schein japanischer Porzellane mit niederem Ton-Substanzgehalt, sodass die Scharffeuer-Farben im vollen Werte auftreten. Zu einem satten Schwarzgrün gesellen sich viele lebhafte und zarte Nüancen und als einzige Spezialität dieser vorwärtsstrebenden Firma kam neuerdings ein sicher zu erzielendes feuriges Gelb, dem andere gelbe Tönungen folgen werden, indem es Hertwig gelang, neue chemische Prozesse aufzufinden, welche die bisher gänzlich fehlenden gelben Scharffeuer-Farben in sichere Aussicht stellen. —





KATHARINE SCHÄFFNER—PRAG. *Freie Ornament-Motive.*



CLARA WALTHER—BERLIN. *»Rast«. Nach einem Oelgemälde.*

Malerin Clara Walther—Berlin.

Wieder ein neues starkes Talent, dem wir unsere Spalten öffnen konnten. Es ist erfreulich zu sehen wie die Zahl derjenigen Künstlerinnen wächst, die diesen Begriff weniger für sich beanspruchen als ihn logischer Weise zu allererst durch ein angemessenes Können auszufüllen trachten. Kunst bleibt Kunst, gleich, von wem sie geübt wird, wenn sie ihre Sonne strahlen lässt. Berufene sondert sie nicht nach dem Geschlecht, wägt dem Weibe an sich nicht weniger zu als dem Manne. Nur die Empfindungsweise der von ihr Berufenen und Auserwählten ist eine abweichende, denn die feminine Passivität des Weibes steht der maskulinen Aktivität des Mannes direkt diametral gegenüber. In der Kunst ist das umso fühlbarer, je mehr sich das Weib vom männlichen Vorbilde emanzipiert. Gott sei Dank, dass eine Drangperiode, wie die der Hermione von Preuschen auf unsern Nachwuchs malender Damen, der es in künstlerischen Dingen wesentlich ernster nimmt als die von jener Malerin vertretene Generation, ohne Nachwirkung geblieben ist, denn wir würden sonst von einer weiblich gearteten Kunst kaum zu sprechen vermögen. Und das würde aufrichtig zu beklagen sein, denn das Weib als solches, als Produzierende in der Kunst und Poesie vermissen zu sollen, würde eine kulturelle Verarmung für uns, namentlich für uns Deutsche, bedeuten, unter der die Volksseele erkranken würde.

Clara Walther schliesst sich im Können eng an die Kunst Julie Wolfthorns an, der wir im voraufgegangenen Heft unsere Würdigung zu teil werden liessen. Nur ist die Psyche der Kunst Clara Walthers noch weiblicher, in sich zurückgezogener als die der Kunst Julie Wolfthorns, die mehr das Repräsentative vertritt. Beider Kunst fordert zu interessanten Vergleichen heraus, beider Kunst berührt ungemein sympathisch, beider Kunst verwebt sich zu Harmonieen, deren Klang uns seither fremd war. Ich mag sie alle nicht, die über ihr Geschlecht gewalt-



CLARA WALTHER—BERLIN. »ABEND«. NACH EINEM ÖLGEMÄLDE.



CLARA WALTHER—BERLIN. »AUFGEWACHT«. NACH EINEM ÖLGEMÄLDE.

sam hinaus wollen, ihre geschlechtliche Individualität leugnen. Clara Walthers Kunst ist so rein von allem Gesuchtem, von allem Tendenziösem, von allem Aufdringlichem. Das ist eigenes Leben aus dem Vollklang der Weibesseele, der uns Männern so unendlich viel Schönes, Geheimnisvolles zu sagen hat. Man vertiefe sich in die fleissigen, fein nüancierten Bildnis-Studien auf Seite 436 und 437. Solche Köpfe sind ja an sich dankbare Modelle, aber hier scheinen doch die Studien mehr als eine blosse Abschrift zu bieten. In ihnen liegt schon ein Teil dessen, was die Bilder »Rast«, »Abend« und »Aufgewacht« (Siehe Seite 434 und 435) in erhöhtem Maße zum Ausdruck bringen, so etwas wie Abendläuten an der Schwelle der Sonnenwende im Leben des Weibes, jenes Einsamkeitgefühl, das der Mann nie kennt. Hier ist eine Kunst voll tiefen Feiertagsklanges. Das gibt uns Hoffnung, an eine Zukunft, an einen Aufstieg der spezifisch weiblichen Kunst glauben zu dürfen. Wenn sich die jetzt so persönlich äussernden Kräfte zusammenschliessen würden, alle die sonstigen Mitläufer ausscheidend, denen die Kunst — gleich, ob hohe oder angewandte — doch nur eine angenehme Nebenbeschäftigung oder Nadelgeldaufbesserin ist, dann würde man künftig auch mit Achtung von einer solchen Kunst sprechen können bei unseren Schwestern, die einen Lebensinhalt bedeutet für die, die sie üben, und für die, die sich an so echter Lebensäusserung zu erfreuen vermögen. Das würde uns allen ungeahnte Perspektiven eröffnen, das würde ein wahres Schulter an Schulter mit dem Manne bedeuten. — O. SCH.—K.



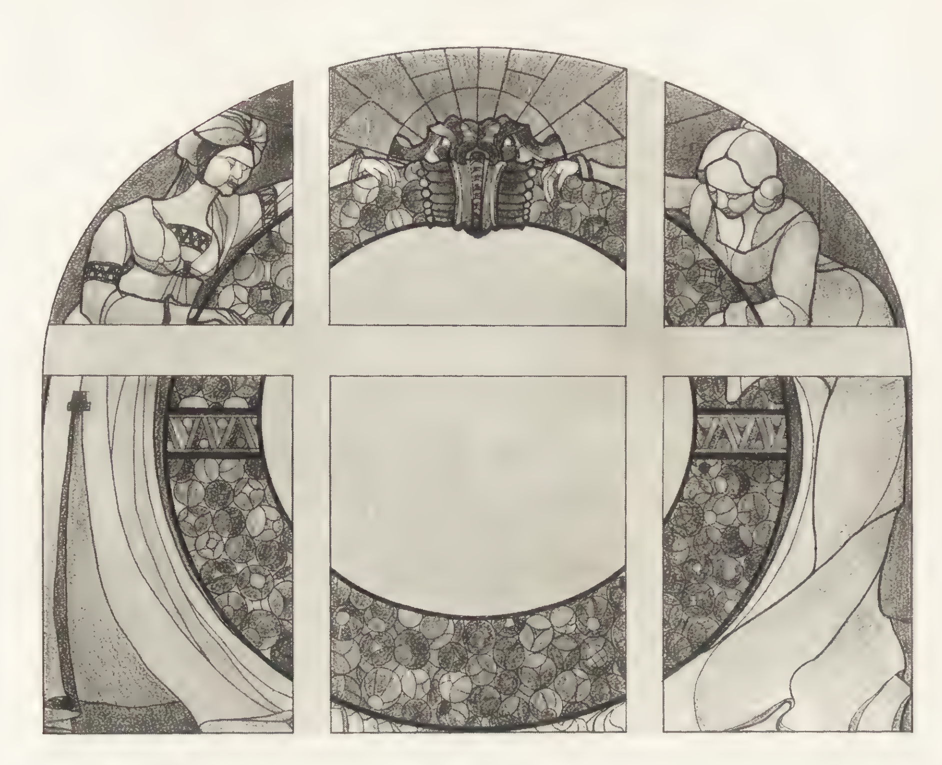
CLARA WALTHER—BERLIN. *Rötel-Studie.*
(Aus dem Skizzenbuche der Künstlerin.)



CLARA WALTHER—BERLIN. *Die Mutter der Künstlerin. Kohle-Studie.*



CLARA WALTHER—BERLIN. »BAUERSFRAU«. NACH ORIGINAL-RADIERUNG.



ARCHITEKT ALBERT WEBER—BERLIN. LOBENDE ERWÄHNUNG.



FRANZ EXLER—
WIEN I.

ZWEITER PREIS.

Entwürfe zu Kunstverglasungen

X. Redaktioneller Wettbewerb.



Paul Maienfisch — Lobende Anerkennung



Paul Maienfisch — III. Preis Mk. 30.–



Paul Maienfisch — I. Preis Mk. 60.–

Dreifarben-Clichés Fischer & Dr. Bröckelmann, Berlin.
Dreifarbendruck von Georg Heydt Nachf., Hanau a. M.





DIE AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KLEIDER IM WAREN-HAUS WERTHEIM-BERLIN

NACH ENTWÜRFEN VON: ELSE v. HAHN, ELSE OPPLER, FRIEDA PETERSEN, ALFR. MOHRBUTTER, CLARA MÖLLER, LUISE MATZ, RUDOLF UND FIA WILLE U. A.

UNTER KÜNSTLER. LEITUNG V. ELSE OPPLER.

MIT TEXT VON ANNA MUTHESIUS—BERLIN (NICOLASEE).

Noch immer ist es ein selteneres Ereignis, einer künstlerisch angezogenen Frau zu begegnen, als von einer künstlerischen Kleider-Ausstellung, einem Vortrag über das Künstler-Kleid oder, als allerneuestes, von Reformkleider-Festen zu hören. Dass die Wirkung aller dieser Bemühungen eine entsprechende sei, kann niemand behaupten; z. B. durchmustere man einmal die Zuschauer-Räume sämtlicher Theater Berlins, ob man da von dem Geist des Künstler-Kleides auch nur eine Spur entdecken kann. Das landläufige Reform-Kleid, das oft gesehene Gesundheits-Kleid kann man leider in den wenigsten Fällen als ein künstlerisches Gebilde betrachten. Alles Gute aber, das in den Werkstätten der Künstler und von wenigen Frauen selbständig geschaffen wird, verbirgt sich noch immer schüchtern, wie eine gute Tat, in intimen Zirkeln, dort wo man auch bis jetzt die Erfolge der kunstgewerblichen Bewegung überhaupt zu suchen hat. Wagt sich etwas Eigenartiges aus der hohen Hecke, die diese kleine Kulturwelt abschliesst, heraus, so wird es sich bei der Begrüssung der draussen harrenden Menge bald wieder dahinter zurückziehen. Selbst das sogenannte gebildete Publikum ist besonders in Berlin noch von einer grenzenlosen Unduldsamkeit. Im Norden kann man froh sein, wenn es sich in Ausrufen wie: »Ach du mein Jott«, oder »die kann so bleiben« genügt, im Westen, wenn man mit spöttischen Ausrufen wie »Jugendstil«, »Sezession« oder gar mit der fürchterlichen Betitelung: »Monna Vanna« davonkommt. Dazu braucht man noch lange nicht so weit gegangen zu sein, wie Miss Duncan, die sich in griechischen Gewändern auf der Strasse gezeigt haben soll.

Aber selbst wenn die Frau vor Angriffen solcher Art geschützt wäre, würde heute noch nicht von der Verbreitung einer deutschen Tracht (wie sie sich manche geträumt hatten), von einem Anti-Modekleide oder einem Eigenkleide die Rede sein können. Viele selbständig denkende Frauen haben das Bedürfnis, ein Eigenkleid für sich zu erfinden. Diejenigen aber, die beruflich stark beschäftigt sind, scheitern in der Regel an dem Mangel an Zeit, sich hier zu betätigen, andere daran, dass ihnen der eigene Geschmack fehlt. Künstlerische Berater aber oder gar künstlerische Schneiderinnen zu rufen, dazu wird es einer Frau aus dem Mittelstand an Geldmitteln nicht fehlen. Vielleicht wird die Zukunft mit einer grösse-

ren künstlerischen Kultur dem allgemeinen Geschmack aufhelfen; wichtig wäre es dann aber, dass die Technik des Zuschneidens jeder Frau schon in der Schule beigebracht würde, was jedenfalls richtiger wäre als das jahrelange Lehren von Kunststopfen oder Namensticken.

Die Kunst, sich anzuziehen, muss gewissermaßen populär werden. Da ist es denn doppelt zu begrüssen, dass sie einmal auf dem grössten und modernsten Marktplatz von Berlin zur Schau gestellt wird — im allumfassenden Warenhaus von Wertheim. Gerade wie die hier ständig ausgestellten künstlerischen Zimmer, durch die jedes Dienstmädchen, das seine Einkäufe in der Konserven-Abteilung machen will, seinen Weg nehmen kann, mehr erziehliche Wirkung ausüben, als alle Aufsätze und Vorträge von Geschmacks-Theoretikern, so wird die ständige Abteilung von künstlerischen Damen-Kleidern das Publikum an diese Tatsache wie an eine Selbstverständlichkeit gewöhnen. Leider wird das beste Wirkungsmittel, die eben eröffnete Ausstellung der Kleider auf lebenden Modellen, nicht mehr als zwei Wochen dauern. Vor drei kleinen, mit frischen Flieder-Büschen, geschmackvollen Möbeln und lila Seiden-Gardinen duftig ausgeschmückten Kojen drängt sich das grosse Publikum, von den drinnen lustwandelnden schönen Kleidern oder Schönbekleideten nur durch lila Seiden-Bänder und Rosen-Ketten getrennt. Man wagt sich an diese 12 hübschen, dem Hause Wertheim entnommenen Verkäuferinnen mit den sonst üblichen Witzen merkwürdigerweise nicht heran, sei es, dass man dem diesen Mädchen eigenen geringschätzenden Blick nichts zu bieten wagt, sei es — und das wäre das Erwünschtere — dass die Wirkung der ausgestellten Kleider so gross ist, dass selbst der kritische Berliner Geist in Bewunderung verstummt. Wer würde in der eben hereinrauschenden königlichen Erscheinung mit dem schleppenden lila Seiden-Kleide, den in origineller Weise um die Ohren gesteckten reichen braunen Flechten die Kassiererin von Kasse 7 vermuten? Wer an der vorteilhaften Verwandlung zweifeln, die der kleinen sonst in ein schwarzes hochschnürendes Modekleid gepressten Schlips-Verkäuferin durch ein duftiges gepufftes Mullkleid mit Rosenhut widerfahren ist? Gerade aber in der Möglichkeit dieser Beobachtungen, bis zu welcher Wirkung eine Erscheinung durch ein angepasstes Kleid gesteigert werden kann, liegt die Bedeutung dieser Vorführung.

Die geniale Findigkeit der Wertheimschen Geschäfts-Leitung hat in Fräulein Else Oppler eine zielbewusste, leistungsfähige Künstlerin gefunden, um sich von der neuen Einrichtung dauernden Erfolg versprechen zu können. Sie selbst ist voll Zuversicht, weil man ihr bei unbeschränkten Mitteln im Arrangement dieser Ausstellung wie auch sonst freie Hand lassen wird. Unter ihrer Leitung sind bereits fast sämtliche ausgestellte Kleider, auch die von anderen Künstlern, entstanden und zwar, was das Wichtige ist, den betreffenden Verkäuferinnen auf den Leib geschnitten. Auch auf passende originelle Haar-Frisuren und Hüte konnte zum ersten Mal hier Wert gelegt werden. Fast sämtliche ausgestellte Kleider verlangten aber auch sorgfältiges Anprobieren, denn sie haben weder den Karakter eines genial drapierten griechischen Gewandes, noch den des hoch gegürteten Empire-Kleides, noch den der Sackform, die bisher das Reform-Kleid erkennen liess. Ihre Form schmiegt sich fast genau dem Körper an, ohne aber in der Mitte, weder durch Farbe noch durch Gürtel, geteilt zu sein. Bei diesen Kleidern kann man also gar nicht mehr von dem allzu Legèren, Uneleganten reden, was die pariserisch gekleidete Frau an der neuen Mode tadelte. An diesen Reform-Kleidern würde man selbst auf dem geschniegelten Berliner Hofballe nichts aussetzen können; man kann nicht einmal den modernen Kunst-Karakter herausfinden, da das »sezessionistische« Ornament fast gänzlich fehlt. Und hierin liegt ein grosser Fortschritt der Bewegung.

Wie jede neue Kunst-Richtung mit dem äusserlichen Dekor anfängt, so fing auch die neue Kleider-Bewegung damit an, auf das alte Kleid ein neues Ornament zu heften. Man erinnere sich nur der ersten Ausstellung in Crefeld. Es ist daher hoch erfreulich, dass man, wie die jetzige Ausstellung zeigt, nun-

mehr zu dem Wesen der Sache vorgedrungen ist. Dieses Wesen der Sache erblickt man mit Recht im Aufbau, in der Farbe, der Sonderheit des Stoffes und in der individuellen Anpassung an die Trägerin.

In diesem Sinne hat Fräulein Oppler fünfzehn Kleider nach eigenen Entwürfen ausgestellt, wovon wohl die Glanzleistung das schon erwähnte lila Atlaskleid ist (S. 448–449). Es hat reich gepuffte Einsätze, endigt in einer Schleppe mit rötlichen Tuch-Frisuren und wirkt in Form und Farbe sehr eigenartig. Diesem dekolletierten Festkleid für eine sich ihres Eindruckes bewusste schöne junge Frau folgt an Eigenart das Sommerkleid (S. 446) für eine zarte Blondine, und das Changeant-Seidenkleid für eine ältere Dame, das ganz an eine Daguerreotypie der Grossmutter erinnert (S. 441). Drei Typen für drei Lebensalter. Es kann nicht genug geschätzt werden, dass Fräulein Oppler bei der grossen Anzahl ihrer vorgeführten Kleider jedes Kleid ganz individuell und eigenartig gestaltet hat. — Der bewährte Meister der Kleider-Kunst, Alfred Mohrbutter, hat nur zwei Entwürfe geliefert und hat sich dabei des schwierigen Problems des Strassen-Kleides angenommen, für diesen Zweck seine sonstigen wunderbaren Farben-Effekte etwas dämpfend. Das eine der Kleider besteht aus zusammengeknöpftem Rock und Bluse (Seite 450—451), wovon die Bluse einen ganz neuen Schnitt aus einem Stück erhalten hat.*) — Rudolf und Fia Wille schufen ein Sommer-Nachmittagskleid (S. 444—445) in zart hellgrauem Tuch mit weissen Besätzen und einem entzückenden weissen Mullhut mit Mullbarben. Marg. v. Brauchitschs grosse Kunst verliert sich in einem ganz schwarzen Jacken-Kleide etwas sehr im Dunkel, das auf dem Podium unter den kopflosen Drahtpuppen seinen Platz gefunden hat. Ein lichtvoller Gegensatz ist das daneben stehende weisse Spitzen-Brautkleid von Luise Matz—Lübeck. Dann sind noch ein prachtvoller Mantel von Clara Möller —Coburg und einige gute Kleider von Else v. Hahn und Frieda Petersen zu erwähnen. Paul Lang und Schultze—Naumburg sind leider mit ihren Beiträgen noch nicht erschienen. — Die hervorragende technische Ausführung dieser Kleider beweist, dass wir hierzu weder einen Pariser noch einen Londoner Schneider brauchen; es gibt also jetzt eine auch im eigenen Lande eingestandene höhere Schneider-Kunst. Anders ist es mit dem Material, das wir zu diesen Kleidern nötig haben. Wo findet man's? Es ist hier und da möglich, dass sich in versteckten Winkeln von grossen Geschäften einige geeignete Stoffe auftreiben lassen, auch findet sich wohl in dem kleinen sogenannten Libertyhaus in der Leipzigerstrasse oder bei Hirschwald eine kleine Auswahl, sonst aber sind diese Stoffe weit davon entfernt, einen Stammartikel unserer Läden zu bilden. Diese aparten Farben führt man nicht. Gerade sie sind es, die der Laden-Jüngling mit beinah geringschätziger Miene betrachtet. Jene weichen, schmiegsamen Stoffe, die er nicht vorrätig hat, sind aber für das Künstler-Kleid Lebens-Bedingung. Fast sämtliche Seiden und Sammete müssen aus England bezogen werden, Spitzen und kleine Besätze aus Paris. Das Geld für das Material wird also aus unserem grossen Industrielande über die Grenze getragen. Selbst die Firma Wertheim kann unter diesen Verhältnissen auch die Künstler-Kleider noch nicht so billig liefern, wie es im Interesse ihrer grösseren Verbreitung erwünscht wäre.

Vielleicht liegt es aber gerade in der Hand dieser Firma, das herbeizuführen, was bei der merkwürdigen Wechselwirkung von Fabrikation und sogenanntem Geschmack des Publikums in Deutschland noch nicht möglich war, nämlich die Fabrikanten und Färbereien zu veranlassen, ihre Stoffe und Farben zu verfeinern. Dadurch wäre ein geradezu schreiender Mangel der deutschen Stoff-Industrie gehoben. Könnte man erst gute Farben und Stoffe in jedem Laden als deutsches Fabrikat preiswert kaufen, so würde damit nicht nur den grossen Toiletten der reichen Frauen, sondern auch dem im engen Hinterstübchen mit der kleinen Schneiderin im Hause gearbeiteten Eigenkleide ein sehr grosser Dienst geleistet sein. ANNA MUTHESIUS—BERLIN.

*) Von Alfred Mohrbutter erscheint gegen Ende April eine grössere Publikation über künstlerische Frauenkleider, betitelt »Das Kleid der Frau«, mit zahlreichen zumteil farbigen Illustrationen von modernen Kostümen, nebst einem Anhang von 32 verschiedenen Farben-Zusammenstellungen für Stoffe. Verlag Alexander Koch (Preis 12—15 Mark).



RUDOLF UND FIA WILLE. SOMMER-NACHMITTAGS-KLEID.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUENKLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



RUDOLF UND FIA WILLE. SOMMER-KLEID (RÜCKANSICHT).

AUSFÜHRUNG IN HELLGRAUEM TUCH MIT WEISSEN BESÄTZEN UND SEIDENSTICKEREI.



ELSE OPPLER—BERLIN. SOMMER-KLEID.

ROSA SEIDEN-GAZE MIT SPITZEN-ZWISCHENSÄTZEN.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



ALFRED MOHRBUTTER—BERLIN. STRASSEN-KLEID.

JACKE UND ROCK AUS ETAMINE, NEBST BLUSE AUS CHANGEANT-SEIDE.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUENKLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



ELSE OPPLER—BERLIN. DEKOLLETIERTES FESTKLEID.

LILA LIBERTY-ATLAS, CRÊPE DE CHINE UND WEINROTES TUCH, STICKEREI-DEVANT.



ELSE OPPLER—BERLIN. DEKOLLETIERTES FEST-KLEID.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KKLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



ALFRED MOHRBUTTER—BERLIN. STRASSEN-KLEID.

ROTE LIBERTY-BLUSE MIT GESTICKTER KRAGEN-GARNITUR, BLAUER VELVETROCK.



ALFRED MOHRBUTTER—BERLIN. STRASSEN-KLEID.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



ELSE OPPLER—BERLIN. GESELLSCHAFTS-KLEID.

GRÜN CRÈPE DE CHINE MIT GOLD-STOFF ÜBERSPANNT.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



LINKS: BESUCHS-KLEID VON ELSE OPPLER. RECHTS: GESELLSCHAFTS-KLEID VON CLARA MÖLLER.
MITTE: STRASSEN-KLEID VON ELSE OPPLER.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



LINKS: MANTEL VON ELSE OPPLER. RECHTS: BESUCHS-KLEID VON ELSE OPPLER.
MITTE: GESELLSCHAFTS-KLEID VON CLARA MÖLLER.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



LINKS: GESELLSCHAFTS-KLEID VON CLARA MÖLLER. RECHTS: MANTEL VON ELSE OPPLER.
MITTE: GESELLSCHAFTS-KLEID VON ELSE OPPLER.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.



ELSE OPPLER—BERLIN. HELLGRAUES SOMMER-STRASSEN-KLEID.

AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER FRAUEN-KLEIDER IM WARENHAUS WERTHEIM—BERLIN.

Die Gesetze des Mosaiks.

Wir wollen hier nicht von den technischen Vorschriften sprechen, an die man bei der Herstellung von Mosaik sich halten muss, sondern von Gesetzen für den Künstler, der für Mosaik entwirft.

So heftig sich auch die geniale Künstlernatur gegen jeden Zwang, gegen jede Vorschrift sträuben mag, die sein freies Erfinden in Schranken weist, so bleibt doch die Tatsache unumstösslich, dass es solche Gesetze gibt; es gibt in der Kunst Kriterien für richtig und falsch, für gut und schlecht. In der Regel werden diese Gesetze nicht bewusst, sondern mehr instinktiv befolgt, dem echten Künstler verleiht hierfür sein Gefühl eine gewisse Sicherheit. Ihr Vorhandensein melden diese Gesetze aber für jedermann sehr fühlbar und sicher an, sobald sie missachtet wurden. Vor solch einem fehlerhaften Werk, sei es in anderer Hinsicht noch so vollendet, sind wir doch nicht befriedigt; wir stossen uns an etwas, in uns bäumt sich etwas dagegen auf, unser Gefühl wird beleidigt oder wie man sonst dieses Missbehagen ausdrücken mag. Wenn nun diese Gesetze so wichtig sind, dann dürfte es, wo dies noch nicht geschehen, nicht überflüssig sein, sie einmal zu präzisieren und zu formulieren; dazu aber genügt nicht das Gefühl, es bedarf der Überlegung.

Unter den Gesetzen nun, die auf Mosaik Bezug haben, sind solche, die für die Kunst im allgemeinen gelten und solche, die mehr oder weniger gerade dieser Technik eigentümlich sind. In allgemeiner Hinsicht sei nur hervorgehoben, dass wir es hier mit Flächenkunst zu tun haben, d. h. es werden durch Mosaik nicht körperhafte Gebilde erzeugt, sondern flächenhafte, solche, die eine Ausdehnung nur nach Länge und Breite haben, denn obwohl das Mosaik aus einzelnen kleinen Körperchen, Stein- oder Glaswürfeln zusammengesetzt wird, so entsteht daraus doch nicht ein grosser Körper, sondern, indem nur je eine Seite jedes Würfels sichtbar bleibt, und diese Teilflächen in einer Richtung nebeneinander zu liegen kommen, eine grosse Fläche. Das Mosaik kann also keine plastischen Werte vermitteln, es kann nicht wirken durch das Vor und Zurück der Form, durch Modellierung der Oberfläche. Es gibt da auch kein Über- und Untereinander, sondern nur ein Nebeneinander. Von vornherein muss darum Verzicht geleistet werden auf Wirkungen, die auf Ausdehnung in drei Dimensionen beruhen. Wir sind gehalten, »hübsch brav« in der Fläche zu bleiben, reine Flächenkunst zu machen und nach denjenigen Schönheiten uns umzusehen, welche ihr eigen sind. Es ist bekannt, dass die Errungenschaften der bildenden Kunst unserer Zeit gerade auf diesem Gebiete liegen. Malerei und Zeichnung haben sich auf ihre Elemente, Farben und Formen in flächenhaftem Nebeneinander, besonnen und durch konsequentes Festhalten und Weiterpflegen des richtigen Gedankens die Flächenkunst sozusagen ganz neu erstehen lassen. Man setzt Farbe an Farbe, man wiegt die Masse der Flecken gegeneinander ab, feinste Empfindungen lernt man in Linien zu legen und all die Einzelheiten zu einer guten Bildwirkung zusammenzufassen. Gerade darauf kommt es auch beim Mosaik an. Die Hauptprinzipien sind, im einzelnen vielleicht etwas modifiziert, im ganzen doch die gleichen wie bei der gesamten Flächenkunst. Es ist dieselbe Sprache. Und in eben diese Sprache müssen die etwa wiederzugebenden Naturobjekte übersetzt werden, wenn sie gemalt, gezeichnet oder in Mosaik dargestellt werden sollen. Es darf keine schülerhafte Übersetzung sein, Wort für Wort und Linie für Linie, sondern sie muss dem Geist der Sprache entsprechen, und zwar so, als ob das Betreffende in dieser Sprache ersonnen und zuerst niedergeschrieben worden wäre. Aus den Naturgebilden sollen Flächengebilde werden, die in dieser Fläche aus dort wurzelnden Kräften entstanden sein können. Blosse Projektion eines Gegenstandes auf eine Ebene bringt kein Bild hervor, ist Fotografie, nicht Kunst.

Die allgemeinen Gesetze der Flächenkunst will ich aber hier nicht weiter ausführen, sondern nur darauf hingewiesen haben.



ARCHIT. E. BEUTINGER—DARMSTADT U. HEILBRONN.

Uns interessieren jetzt die aus Technik und Verwendung des Mosaiks hervorgehenden und ihm eigentümlichen Gesetze. Freilich muss in der Praxis das Mosaik oft dazu dienen, Öl- oder Freskogemälde zu imitieren, die bekanntlich unserm rauhen Klima nicht Stand halten. Dafür erwies sich das Glasmosaik als ebenso dauerhafter wie brillanter Ersatz. Wenn nun gewiss diese neuerliche Vorliebe für unser schönes Mosaik nur zu begrüssen ist, so muss man doch bedauern, dass in den meisten Fällen nicht die Entwürfe der Technik, sondern die Technik den Entwürfen sich anpassen soll. Es wird einfach Ölmalerei durch Mosaik wiedergegeben; dabei treten aber gerade die hervorragendsten Schönheiten des Mosaiks nicht in Erscheinung. — Es könnte nun aber scheinen, dass eine gewisse, in der neuesten Zeit besonders geübte Manier in der Ölmalerei doch eine nähere Verwandtschaft zum Mosaik habe, ich meine den Pointillismus. Auch da werden Punkte neben Punkte, Flecken neben Flecken gesetzt und auf diese Weise Figuren und Bilder erzeugt. Aber die Verwandtschaft ist nicht so stark; denn einmal sind dort die Punkte und Flecken von sehr verschiedenen Formen, gross und klein, regelmäßig und unregelmäßig, bald gerade, bald krumme Striche bildend, was alles dem Mosaik fremd ist; dann aber führt der Pointillist seine Striche auch über- und durcheinander, und überhaupt hat er es auf etwas ganz anders abgesehen, als eine wirkliche Mosaikwirkung: Die einzelnen Farbtupfen sollen sich in unserm Auge zu einer Mischfarbe vereinigen, vielleicht verbunden mit einem Flimmern, wie es die Natur oft zeigt; ihm ist diese Manier ein Mittel, um feine Licht- und Luftstimmungen wiederzugeben, was aber nie Aufgabe des Mosaiks sein kann. Dieses erheischt vielmehr, dabei bleibt es, eine besondere Art der Zeichnung und Komposition.

Die Eigenart des Mosaiks besteht nun aber darin, dass viele kleine Würfel zu-



Möbel des Speisezimmers im Hause Stolz in Heilbronn.
(Siehe S. 459.)



ARCHITEKT E. BEUTINGER—DARMSTADT U. HEILBRONN.

SPEISEZIMMER IM HAUSE STOLZ IN HEILBRONN. * AUSGEFÜHRT VON DER MÖBELFABRIK C. DAUR—HEILBRONN.



ARCHITEKT E. BEUTINGER—DARMSTADT U. HEILBRONN.

AUS DEM WOHNZIMMER DES KÜNSTLERS. AUSGEFÜHRT VON K. ZEYHER & CO.—MANNHEIM. (VERGL. SEITE 461.)

sammengesetzt werden; und der Entwurf ist dann ein der Technik gemäßer, wenn er gerade darauf sich gründet. Es muss wesentlich an ihm sein, dieses Gewimmel von fast unzählbar vielen Winzigkeiten. Nur in einer solchen Technik soll er überhaupt möglich, seine Schönheit auf anderem Wege gar nicht darstellbar sein. Zur Berechtigung der Wahl gerade dieser Technik genügt es nicht, dass sie wegen ihrer Wetterfestigkeit für praktisch vorteilhaft befunden wurde, sondern eine Notwendigkeit, hervorgehend aus innerer Verwandtschaft, musste auf sie hinweisen. Mag sonst der Maler noch so lobenswürdig handeln, wenn er kleine Flächen negiert, um grosse zu bekommen und durch wuchtige Einfachheit zu wirken; in unserem Fall gilt nun einmal das Gegenteil: Gut ist nicht das Einfache, Grosse, sondern die Häufung von vielen, in ihrer Verschiedenheit und Selbständigkeit deutlich hervortretenden Einzelheiten. Eine gewisse Buntheit gehört zum Mosaik; denn wollten wir eine grosse Fläche mit zwei, drei Farben und wenigen grossen Formen bedecken, wozu wäre dann diese Unsumme von Steinchen nötig? Aus ihrer Notwendigkeit aber folgt erst ihre Berechtigung. —

(Schluss im Juni-Heft.)



ARCHITEKT E. BEUTINGER—DARMSTADT U. HEILBRONN. *Aus dem Wohnzimmer des Künstlers.*
AUSGEFÜHRT VON K. ZEYHER & CO.—MANNHEIM. (VERGL. S. 460.)

Architekt Emil Beutinger—Darmstadt und Heilbronn.

Mein vor etwa 12 Jahren ergangener Ruf nach Malern und Bildhauern, nach frischem Blut in den rein dekorativen Künsten, für welche auch den meisten der damaligen Architekten die Kenntnis der Gesetze des Technisch-Formalen fehlte, ist mehr gehört worden als meine Grundabsichten es erhofft hatten. Die Auffrischung hat mehr als gut getan; schoss auch mancher der »Neuen« weit über das Ziel hinaus und selbst bis in das geheiligte Gebiet der Architekten hinein — von Malern herrührende Architekturen und Möbel zählen für mich überwiegend zu den unerfreulichsten Neustil-Leistungen — so ist doch das erreicht worden, dass wir heute weniger konstruierte Schmucksachen, keramische Erzeugnisse, Adress-Mappen, Fenster, Gitter, Beschläge und dergleichen sehen, sondern Werke dieser Gruppen, bei denen die malerische resp. formale Gestaltung aus den Anforderungen der jeweiligen Technik des Materials heraus erfolgte. Dieses einzig gesunde Gestaltungs-Prinzip ist auch für die Mehrzahl unserer nicht nur konstruierenden sondern künstlerisch schaffenden Architekten von heilsamstem Einfluss geworden. Damals schon forderte ich: »Architekten kümmert euch mehr um Palette und Modellierholz, vergesst ab und zu Reissschiene und Winkel«, damit der Kunstgewerbetreibende euch besser verstehen lerne. — Wie die Verhältnisse heute liegen, weiss



ARCHITEKT E. BEUTINGER—DARMSTADT U. HEILBRONN. *Aus dem Schlafzimmer des Künstlers.*
AUSGEFÜHRT VON K. ZEYHER & CO.—MANNHEIM. (VERGL. SEITE 463.)

jeder, der den Haupt-Erscheinungen der modernen Kunstrichtung seine Aufmerksamkeit zuwendet. Maler, die sich allzu sehr dem Möbel und dem inneren Ausbau zuwandten und meine Forderungen an die Architekten gerade ins Gegenteil umwandelten, beginnen, die von ihnen sich angeeigneten Gebiete wieder den Architekten zurückzugeben. Ich freue mich dessen sehr, denn der moderne Architekt ist ein anderer als der der alten Schule, und die Raumgestaltung, das Möbel, das zu Frrichtende, das Aufzubauende, das tektonisch-konstruktiv zu Gestaltende gehört in sein Arbeits- und Schaffensgebiet, nicht in das des Malers. Natürlich keine Regel ohne Ausnahme, starken Talenten, oder in diesem Falle Genies, sind selbstverständlich solche Grenzen nicht zu ziehen. So wird meiner Überzeugung nach auch dem modern schaffenden Archi-



ARCHITEKT E. BEUTINGER—DARMSTADT U. HEILBRONN. *Aus dem Schlafzimmer des Künstlers.*
AUSGEFÜHRT VON K. ZEYHER & CO.—MANNHEIM. (VERGL. SEITE 462.)



ARCHITEKT EMIL BEUTINGER—
DARMSTADT UND HEILBRONN.

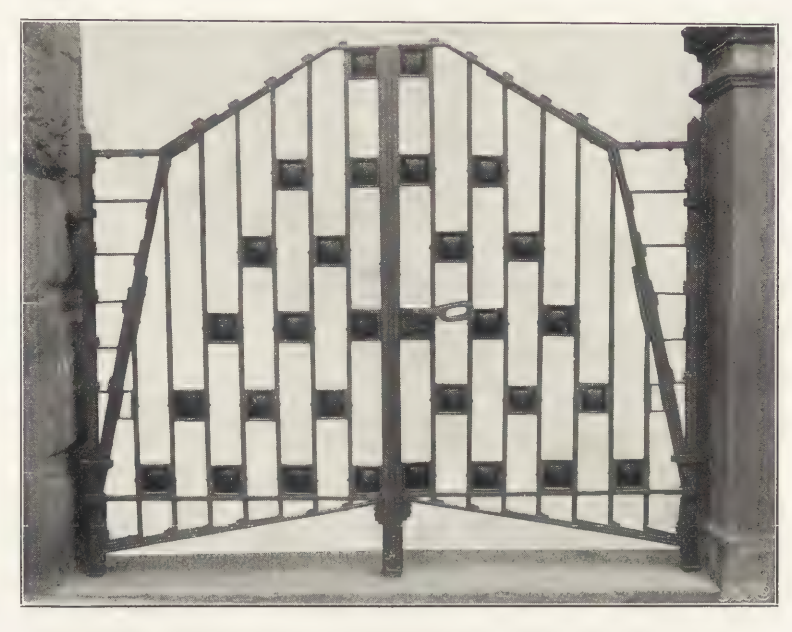
schliesslich auf Grund akademischer Schulung im Atelier und auf dem Bauplatz gereifte, sondern eine im vollen Leben gewordene Kraft, die von Stufe zu Stufe aus kleinen Verhältnissen herauf sich bildete und arbeitete, gleichsam beim Handwerk anfing und in der Arbeit erstarkte. Seine Vorbildung auf der Baugewerk- und Kunstgewerbeschule haben seinem späteren Hochschul-Studium eine gesunde Grundlage gegeben, jene Grundlage, die für alles Geschehen verantwortlich

tekten in Zukunft wieder der Hauptanteil an unserer Innenraum-Kunst zufallen. — Ein Vertreter dieser Gattung ist der in Heilbronn geborene, jetzt in Darmstadt lebende Architekt und Kunstgewerbler *Emil Beutinger*, der trotz seines erst 29 Jahre zählenden Alters uns schon mit einer Reihe recht beachtenswerter ausgeführter Schöpfungen bekannt gemacht, die in zahllosen Entwürfen eine Ergänzung finden, wie uns so mancher der sonst vielgerühmten »Frühreifen« solche uns nicht reifer, noch karaktervoller brachte. Schon in seinem Werdegang ähnelt *Beutinger* jener Gattung von Architekten, wie ich sie oben in meinen Forderungen umschrieb. Er ist nicht die aus-



Möbel aus den vorstehend abgebildeten Zimmern des Künstlers.
AUSGEFÜHRT VON DER MÖBELFABRIK K. ZEYHER & CO.—MANNHEIM.

macht, das vom Entwurfe ab seinen Ausgang nimmt. Das bekunden die in diesem Hefte auf den Seiten 458 bis 467 abgebildeten Einzelmöbel und Zimmer-Ausstattungen, die nach seinen Entwürfen ausgeführt sind. Aus ihnen fühlt man den Architekten heraus, der in engster Fühlung mit dem Handwerker bleibt, der diesen suggeriert und den Aufgaben der Zeit gewachsen macht. Und unter solchen Umständen ist der Architekt der beste Förderer dieser Art angewandter Kunst; die Raumgestaltung bleibt sein ureigenstes Feld. —



BEUTINGER & STEINER, ARCHITEKTEN IN HEILBRONN.
Polychromes schmiedeeisernes Tor am Hause H. Huber—Heilbronn.

Als Baukünstler hatten wir Beutinger schon früher kennen gelernt; es sei nur an sein prächtiges Bootshaus in Mannheim erinnert, dann an seine Studien-Entwürfe mit Text zu modernen Grabstätten (Juni-Heft 1903 dieser Zeitschrift) welche Veröffentlichung für den Künstler den schönen Erfolg hatte, dass ihm die Ausführung des auf S. 405 des genannten Heftes abgebildeten Projektes »Entwurf zu einem Familiengrabe« für Osnabrück übertragen wurde, und zwar von so verständnisvoller und gönnerhafter Seite, die dem Künstler jede erwünschte Freiheit gewährleistet. Wir werden auf das ausgeführte Monument zurückkommen. In ihm offenbart sich Beutinger als Baukünstler grossen Stils. Es bedarf wohl kaum einer Erwähnung, dass der junge Architekt nicht im engeren Heimatlande hocken geblieben ist, dass er vielmehr nach ständiger Vervollkommnung und Blickerweiterung im Inlande wie im Auslande strebte. Seiner schon früh erkannten künst-



ARCHITEKT E. BEUTINGER—DARMSTADT UND HEILBRONN.
AUSGEFÜHRT 1901 VON DER FIRMA SCHARF & HAUCK—MANNHEIM.



E. BEUTINGER—DARMSTADT UND HEILBRONN. *Aus der Küche des Künstlers.*
AUSGEFÜHRT VON K. ZEYHER & CO.—MANNHEIM. (VGL. S. 467.)

lerischen Befähigung gereicht es gewiss zur Würdigung von anderer Seite, dass er schon in jungen Jahren ein Mitarbeiter Professor Otto Rieths sein durfte.

Zur Zeit füllt Beutinger auch eine amtliche Stellung aus, leider für seine grosse und echte Befähigung in für ihn in durchaus unbefriedigender Weise und für seinen Wirkungskreis deshalb auch von begrenztem Nutzen. Er ist Hauptlehrer der Grossh. Hessischen Baugewerkschule zu Darmstadt; seine Lehrtätigkeit erstreckt sich sonderbarer Weise nur auf allgemeine Bau-Konstruktionslehre; als entwerfender Künstler kann er seine so stark zutage tretenden Fähigkeiten nicht zur Geltung bringen und das gerade in Darmstadt, der Stadt moderner Kunst. Das ist ebenso bedauerlich für die Schule wie für einen solchen Lehrer. Möchte daher diese kleine Sonder-Publikation für den Künstler dazu beitragen, ihm ein seinen Leistungen und Fähigkeiten würdigeres Arbeitsfeld zu überweisen. Befriedigung kann ihm zur Zeit nur seine unter besonders günstigen Zeichen stehende praktische Tätigkeit gewähren, die uns für Beutinger erhoffen lässt, dass er darin die Reifung und Stärkung für grössere Aufgaben finden wird, um in seiner persönlichen Eigenart sich ganz ausleben zu können. — Damit kehre ich zu dem Ausgangspunkt meiner Einleitung zurück, noch zumal mir auch andere Vertreter derselben Forderung, die sonst ihr Heil auf diesem Gebiete nur bei Malern und Bildhauern suchten, nunmehr unterstützende Mitarbeit leisten. Der Architekt muss jenen Forderungen entsprechen, wenn er den heutigen Aufgaben gewachsen sein will. O. SCH.—K.



E. BEUTINGER—DARMSTADT UND HEILBRONN.

AUS DER KÜCHE DES KÜNSTLERS. AUSGEFÜHRT VON DER FIRMA K. ZEYHER & CO.—MANNHEIM. (VERGL. S. 466.)

Freie Ornament-Motive von Katharine Schäffner—Prag.

So sehr unsere Zeit für eine erhöhte Pflege des Naturstudiums für die Aufgaben der bildenden Kunst eintritt, so sehr begünstigt aber auch die sieghaft vorwärts dringende neue Strömung die Erfindung von, wenn auch nicht gerade abstrakten, so doch aber von freien Ornament-Motiven, für welche sich greifbare Vorbilder nicht immer nachweisen lassen. Otto Eckmann, dann aber später auch Hans Christiansen, Herm. Obrist, Bernh. Pankok, in jüngster Zeit Rudolf Rochga, Paul Lang, Paul Haustein, Hugo Steiner—Prag und einige ganz junge Talente haben das Feld des Fantasie-Ornaments besonders erfolgreich abgeerntet. Paul Bürck war anfänglich mehr Pflanzen-Stilist, erst später erwachte seine Neigung zum Fabulieren in der Ornamentik, wo dann Vorbilder dafür nicht mehr nachweisbar sind. Eckmann wie Christiansen haben vielfach Erscheinungen des Kunstfeuerwerks und der Wasserkünste künstlerisch beseelt und aus ihnen eine geistvolle, prickelnde Ornamentik geschaffen. Andere haben die Natur nicht gerade umgangen, sich doch aber mehr den niedrigst stehenden Formen zugewandt, es sei an Haeckels Kunstformen der Natur erinnert, die der Fantasie den grössten Spielraum gestatten. Aber ein Vorbild war immer, auch dem Erfinder des rein abstrakten Ornaments hat ein solches vorgeschwebt, sei es im mikroskopischen Präparat, sei es in den wechselnden Regungen der Elemente, der Wolken, des schmelzenden Schnees, bröckelnder Wände oder auch irgendwelcher Bewegungsmomente der Mechanik — eine ursächliche Anregung der Fantasie für Ornament-Kompositionen bestand auf alle Fälle. Sie bleibt nachweisbar trotz raffinierter Verschleierung, trotz kapriziösester Umgestaltung.

Hier streift diese Art Ornamentik das Mystische der malenden Musik, hier setzt die eigentliche Erfindung, das innere Schauen des Kompositions-Ornamentes ein, wenn auch oft mit dem grossen Fragezeichen »Was will Das werden?« Die jetzt mit solchen Fragment-Ornamenten zum ersten Male auf den Plan tretende junge Künstlerin *Katharine Schäffner*—Prag bietet dafür in den auf den Seiten 428—433 wiedergegebenen kleinen Schöpfungen hochinteressante Beiträge, nach deren Ursprung zu forschen man geradezu gereizt wird. Die Anwendung derartiger Ornamentik ist eine schier unbegrenzte; sehr nahe liegt Druck, Färbung, Pressung und Stanzung auf und in allerlei Stoff. Das sind Fingerzeige für eine schrankenlose Ausbeutung, für ein müheloses Festhalten von Traumbildern und tollen Erscheinungen bei Sinnestäuschungen. — Ob so etwas jedermann gefällt, ist eine andere Frage; daraus zu machen ist auf alle Fälle etwas. — Dieselbe Künstlerin unterbreitete uns noch eine Reihe kleiner Landschafts-Skizzen voll duftigen, intimen Reizes, die es uns nahelegen, der Künstlerin eine Pflege dieser Seite ihres auch aus ihren Ornamenten sprechenden malerischen Könnens zu empfehlen. Das Suchen nach Ausdruck und Gestaltung wird sich damit klären. *Katharine Schäffner* sagt selbst, dass sie nunmehr nach mancher Irrfahrt in Prag Ruhe zu eigentlichem Schaffen finden wird. Hier lebt und schafft sie mit Hermine Laukota zusammen, der sie die wesentliche Förderung ihres eigenartigen Gestaltungstriebes verdankt. — K. H. O.



KATHARINE SCHÄFFNER—PRAG. LANDSCHAFTS-STUDIE IN KOHLE.

Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?

II. Veröffentlichung der eingelaufenen Antworten. (Fortsetzung aus dem April-Heft.)

Bildhauer Hugo Kaufmann—München: »Das Kunstgewerbe, wie es unsere Zeit tut, in den Gegensatz zur Kunst zu bringen, führt meines Erachtens dazu, dass man die Kunst nur als ein Abstraktum bezeichnen kann. In dem Augenblick, wo sie, durch eine Geschicklichkeit der Hand festgehalten, gegenständlich wird, ist sie zufolge dieser Unterscheidung Kunstgewerbe.

Es erscheint mir daher richtiger, dass man jedes gewerbliche Erzeugnis, welches künstlerischem Sinne seine Entstehung verdankt, zur *Kunst* rechnet, und wenn die Praxis unserer Gesetze eine Unterscheidung verlangt, so könnte man sagen: »Jene Gegenstände, bei deren Entstehung man *zunächst* an einen Gebrauch gedacht hatte, sind zum *Kunstgewerbe* zu rechnen, und im Gegensatz hierzu sind jene Gegenstände zur Kunst zu rechnen, welche ihre Entstehung *lediglich* dem Wunsche verdankten, eine ästhetische Wirkung auf den Beschauer auszuüben.«

Architekt Willy O. Dressler—Charlottenburg: »Wenn ich mich zu dieser Sache aussprechen soll, so geht meine Meinung dahin, dass wir überhaupt nur zwischen einem *Kunst*gegenstand einerseits oder aber einem *gewerblichen* Gegenstand andererseits entscheiden können. Ein *kunstgewerblicher* Gegenstand aber ist doch wohl nach der heutigen Auffassung — und allem Anscheine nach in späterer Zeit noch mehr — ein Unding. Diese Wortbildung stellt nur ein Spielen, ein Hängen am Alten dar, das unserer heutigen Auffassung der Dinge nicht mehr entspricht. — So viel Gemeinsames wohl frühere Kunstepochen mit der heutigen Epoche zum Vergleich herausfordert, so scheint mir doch nirgends ein Vergleichen mehr angebracht, als gerade bei dieser Frage. — Der Vorteil vergangener Zeit war ja, dass die Ausführung des Gegenstandes in die Hand eines einzelnen gelegt ward. Dieser eine war ein *Handwerker,* ein *Gewerbler,* der lediglich von seinem Standpunkte aus ein liebevolleres, innigeres Gewerbestück anfertigte, als vielleicht einige seiner Kollegen. Dieser so gefertigte Gegenstand ist nun mehr oder minder kunst*gewerblich.*

Auch heute ist es wieder ein einzelner, dessen Intentionen für den Gegenstand zur Richtschnur werden, dessen Individualität dem Gegenstand seinen Karakter, sein Aussehen gibt, dessen Hand, dessen Empfinden ganz allein die Fertigstellung des Werkes überlassen bleibt. Heute ist es aber nicht der Gewerbler, der Techniker, der dem Gepräge gibt, sondern der *Künstler.* Ein ganz neuer Stand hat sich gebildet, und in voller Erkenntnis dessen hat die Neuzeit auch den Titel »angewandte Kunst« geschaffen, welche sich der hohen Kunst schwesterlich zugesellt.

Die Allmutter Kunst gibt wieder von ihrem unerschöpflichen Born — gerade wie in den blühendsten Zeiten des Klassizismus — allen Gewerken die Hülle und Fülle ab, und in voller Erkenntnis dessen, was die Gewerbe bedürfen, sind es mit ihre besten Geister, schickt sie ihre besten Jünger dem Gewerbe zur Hilfe.

Der Freudigkeit des Schönheitssinnes ordnet sich das technische, das gewerbliche — wenn auch in voller Erkenntnis ihres Wertes — unter, und somit ist es die Kunst, nicht das Gewerbe, welches in dem Gegenstande die Führerrolle übernommen. Und bei voller Beachtung dieser Sachlage können wir heute nur zwischen einem *Kunst-* oder aber einem *gewerblichen* Gegenstand unterscheiden. Wir sehen auch hier die Tätigkeit, den Atem des 20. Jahrhunderts, das, wie im ganzen Aufeinanderprall der Kräfte, auch hier alle Mitteldinge vernichtet, und somit fällt auch das Konglomerat von Kunst und Gewerbe: die Wortbildung »kunstgewerblich« der reinen Einheit »hie Kunst, hie Gewerbe« zur gegenseitigen Lauterung Platz machend.

Und bei voller Beachtung und Erkenntnis dieser Tatsache dürften nicht nur vielseitiges Ärgernis und viele Schwierigkeiten leicht zu vermeiden sein. Nein! auch die Resultate der Beratungen über die notwendige Abänderung des Musterschutzgesetzes dürften dann derartige sein, dass sie klar und deutlich bei jedermann einen Irrtum ausschliessen zum Segen des Gewerbes, *zum Segen der angewandten Kunst!*«

Architekt Emil Beutinger—Darmstadt und Heilbronn:

1. Ein Gegenstand ist »kunstgewerblich«, wenn die Ausführung derart, dass dieselbe dem Material und der Veränderungsfähigkeit desselben entsprechend, mit den besten Mitteln der Handwerkstechnik vollendet ausgeführt, wobei die Form so beschaffen ist, dass sie dem Nutzzweck bei primären und gesteigerten Ansprüchen genügt.

2. Er ist es ferner, wenn derselbe nach künstlerischem Entwurf gewerbsmäßig hergestellt, jedoch die Herstellung (auch mit Maschinen) noch im Einzelstück, als technisch vollendet bezeichnet werden kann.

3. Wenn die Art der Herstellung eine solche, dass die Materialien in einer neuen Zusammensetzung die bisher nicht vorkam, verwendet werden und die Ausführung einen neuen Gewerbezweig ermöglicht, eben zur Herstellung dieser neuen Gegenstände.

4. Es muss in dem betreffenden Stück äusserlich die organische Notwendigkeit seiner Zweck-

bestimmung zum Ausdruck kommen, handwerksmäßig konstruktiv sein.

5. Logik im Aufbau, kann an sich kunstgewerblich sein, wenn der Selbstzweck zum Ausdruck gebracht ist, denn das ist die Kunst im Gewerbe.

6. Kunst, Form und Material müssen einheitlich sein.

7. Da der Geschmack ständigem Wechsel unterworfen, so kann besonders der Gegenstand als kunstgewerblich bezeichnet werden, der selbst in späteren Zeiten als in seiner Art gut bezeichnet wird, wenn auch die Formensprache wechselt, darauf gründet sich ja die ästhetische Berechtigung des Sammelns der Altertümer.

8. Der bildmäßige Eindruck muss ungesucht sein.

Prof. F. A. O. Krüger, Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk G. m. b. H. —München: Ein Gegenstand ist kunstgewerblich, wenn seine reine Zweckmäßigkeitsform aus künstlerischen Rücksichten verändert, bezüglich belebt ist; die Schmuckformen müssen organisch aus der Zweckmäßigkeitsform herauswachsen.

Die äusserliche Bekleidung mit Schmuckformen macht einen Gegenstand noch nicht kunstgewerblich.

Die künstlerischen Mittel, durch die dies erzielt wird, müssen dem Materiale, aus denen der Gegenstand hergestellt wurde, entsprechen.

Die technische Zweckmäßigkeit eines kunstgewerblichen Gegenstandes und seine Konstruktion darf dem künstlerischen Eindruck zu Liebe nicht leiden.

Die Ausführung muss technisch einwandfrei sein.

Die Art der Ausführung, ob in Masse oder im Einzelnen, ist gleichgiltig.

Martin Mayer—Mainz: Ein Gegenstand hat meiner Ansicht nach die Berechtigung, als ein kunstgewerbliches Erzeugnis angesehen zu werden, wenn seine allgemein äussere Form sowohl, als auch die Detailausführung und Farbenzusammenstellung sorgfältig durchdachte und künstlerische Verarbeitung voraussetzt.

Auch mit Zuhülfenahme von Maschinen hergestellte Gegenstände, mögen sie einzeln oder auch in grösserer Anzahl angefertigt werden, sind als kunstgewerbliche Erzeugnisse anzuerkennen, wenn Zeichnung und Modelle obengenannten Voraussetzungen entsprechen, und wenn die technische Ausführung eine vollendete ist, so dass der einzelne Gegenstand dadurch das Gepräge der Fabrikation verliert.

Martin Kimbel—Breslau: *Kunstgewerblich* ist, was in der Arbeit, als auch Form eine Eigenart, also eine gewisse Handschrift verrät.

Darunter sind nicht nur Berufsarbeiten, sondern auch von Laien mit gutem Instinkt ausgeführte Sachen zu verstehen.

Im Gegensatz zu *kunstgewerblich* steht Massenprodukt, gemacht durch Guss in Glas und Metall oder Masse, ferner durch Pressung, durch Schablone oder Druck.

In diesem Falle ist eventuell nur das Modell kunstgewerblich.

Universitäts-Prof. Dr. B. Haendcke—Königsberg: Auf Ihre Frage, »welcher Gegenstand ist kunstgewerblich«, glaube ich kurz antworten zu dürfen: derjenige Gegenstand ist kunstgewerblich, der von dem Urheber für klar erkannte Endzwecke und -Ziele unter Wahrung aller künstlerischer Rücksichten unmittelbar als »Gebrauchsgegenstand« bezw. für die praktische Verwendung gearbeitet ist.

Prof. Dr. A. von Oechelhäuser—Karlsruhe: Im allgemeinen halte ich den ersten der Hirschwaldschen Leitsätze für ausreichend. Es kommt meines Erachtens im Prinzip nicht darauf an, ob es sich um einen Gebrauchsgegenstand oder einen Luxusartikel, ebensowenig ob es sich um einen Massenartikel handelt oder nicht. Der Kernpunkt ist, dass sich an dem betreffenden Gegenstande ein über den gewöhnlichen Begriff des Zweckdienlichen hinausgehendes Streben nach künstlerischer Gestaltung kundgibt. Material und Technik spielen dabei auch nur insofern eine Rolle, als ein gewisses Maß von Solidität in beiderlei Beziehungen vorausgesetzt werden muss. Ich würde deshalb den ersten Leitsatz vielleicht so fassen: Ein Gegenstand des Gewerbes ist als kunstgewerblich zu bezeichnen, wenn bei gediegener Ausführung und gutem Material künstlerisches Empfinden an ihm wahrzunehmen ist.

Prof. Dr. K. Lange—Tübingen: Kunstgewerblich ist jeder Gegenstand, der durch Form oder Farbe eine Stimmung oder eine Kraft- und Bewegungsillusion erzeugt, die sich nicht unmittelbar aus seinem Material oder seiner praktischen Bestimmung ergibt.

Dr. Ernst Zimmermann—Dresden: Kunstgewerblich ist jeder Gegenstand des praktischen Gebrauchs oder von einem solchen abgeleiteter und seinen Ursprung noch verratender, der durch richtig angewandte Mittel der Kunst oder Technik irgendwie über seine blosse Nützlichkeitserscheinung hinausgehoben ist. Dies Hinausheben kann in koloristischer wie formaler, in reicher wie auch ganz einfacher Weise z. B. nur durch Veredelung des Materials geschehen. Die Mittel hierzu sind sowohl die menschlicher Hand mit ihrem Werkzeuge, wie auch die Maschine oder eine Verbindung beider. Das Erzeugnis der Maschine wird man nur dann als kunstgewerblich bezeichnen können, wenn es die vom Künstler gewollte Wirkung entweder durch sich selbst oder durch die nachhelfende Hand auch wirklich annähernd erreicht.

Dr. phil. Alfred Lehmann — Dresden, Weisser Hirsch: Verfeinerten Daseinsbedürf-

nissen entgegenkommend; in Gestaltung und Wertstoff seiner besonderen Bestimmung bezw. seinem Gebrauchszweck angemessen; gesetzmäßig und lebendig wie eine Schöpfung der Natur und und den Stempel des Persönlichen tragend; einheitlich in der Gesamterscheinung und etwaige Einzelzierformen dem Ganzen untergeordnet; in Formen und Farben mit der jeweiligen oder einer von der gegenwärtigen Zeit als edel empfundenen vergangenen Geschmacksrichtung im Einklang,

»Wohl erfunden, klug ersonnen,
Schön gebildet, zart vollbracht«, —

einen gewerblichen Gegenstand solcher Art, gleichviel ob Ur- oder Nachbild, ob mit geübter Hand oder feinfühliger Maschine geschaffen, würde ich als kunstgewerblich bezeichnen.

Allgemeingiltig freilich ist diese Auslegung nicht; es fliesst der Begriff kunstgewerblich in seine Nachbarbegriffe über, wie eine Farbe des Regenbogens in ihre Nebenfarben, und ein gerechter Urteilsspruch wird sich oft nur von Fall zu Fall abgeben lassen, gleichwie die Entscheidung darüber, ob einem litterarischen Erzeugnis ein Kunstwert innewohnt oder nicht.

Bildhauer L. Nowack—Hanau: Kunstgewerblich ist jener Gegenstand, der in seiner äusseren gefälligen Form den Zweck seiner Bestimmung erkennen lässt, sich innerhalb der Grenzen harmonischer Verhältnisse bewegt, in seiner Beschaffenheit und seinem Wesen soviel gesunde Strucktur erkennen lässt, dass selbst ohne jede dekorative Zutat das Ganze als geschmackvoll anerkannt werden muss, vorausgesetzt, dass der Gegenstand in seiner stofflichen Bearbeitung den Eindruck der Solidität hervorruft. In beiden Fällen, ob der kunstgewerbliche Gegenstand in seinen Formen sich nur auf Strucktur beschränkt, oder der dekorative Schmuck mit gewisser Vorliebe betont wird, müssen einheitliche Stilformen in Anwendung gebracht werden.

Direktor Prof. Max Seliger—Leipzig: Jeder Gegenstand, der mittelst Hand- oder Maschinentechnik, oder durch Verbindung beider entsteht und der ausser der Erscheinung, die sein Zweck auf dem kürzesten und billigsten Herstellungswege fordert, ein Plus, eine Mehrtat zeigt, die in ästhetischer Richtung liegt und die den Gegenstand dadurch zum künstlerischen Werk gestaltet. Diese Mehrarbeit verteuert ihn und bedingt neben der gewerblichen Technik die Mitanwendung von künstlerischer Technik. Meistens handelt es sich auch nicht um Einzelwerke, sondern um Massen- oder Auflagewerke.

Seltsamerweise werden oft Vor- oder Modellwerke zu kunstgewerblichen Werken als Kunstwerke, die Werke selbst aber nicht als solche angesehen. Die Ingenieurkunst möchte ich als eine Kunst in dem fraglichen Sinne nicht ansehen, da es sich bei ihr wesentlich um die allerbilligste notwendigste Rechenformerscheinung handelt, selten um eine Art kunsttechnischen Überflusses, der jenseits dieses ausgerechneten Unentbehrlichen liegt.

Zur Verfeinerung und Veredelung unserer Kulturformen ist alle Kunst angewandt und da sie zuerst aus sozialpolitischen Gründen zur Erschaffung einer breiten Volkskunst, also von unten sollte angewandt werden an den täglich nötigen, im Leben, bei der Arbeit, im Verkehr benützten Geräten und Gegenständen, nicht aber als Luxusform für die wenigen Reichen, so ist zu erstreben, dass vielmehr gute Künstler dieser dringenderen Aufgabe sich zuwenden.

Durch die gesetzliche und gesellschaftliche Gleichstellung der Werke beider Kunstarten, der »freien« und der »angewandten«, wäre dies zu erreichen.

Dies ist auch durchaus sachlich gerecht, weil es keineswegs ein Leichteres ist, unter vielfachen Beschränkungen, die Zweck, Technik, Umgebung, Preis, Zeit u. a. fordern, künstlerisch Edles zu erzeugen. Wäre es leichter und bequemer, wie in den Kreisen der jetzt überbegünstigten freien Künstler der Ausstellungsmärkte angenommen wird, so hätten wir mehr mustergiltige Werke des »Kunstgewerbes«. Nur sehr achtbares Können in Verbindung mit vornehmem Maßhalten mit den Mitteln und feinem ausgesprochenem Sinn für das praktische Leben und die Lebensformen in allen Ständen bringen vortreffliche gewerbliche Kunstwerke zur Welt. Auch ist es mit der Papieridee oder Modellmacherei keineswegs getan, es gehört noch Liebe und ebenbürtiges Können bei der Endtechnik dazu.

Übrigens am meisten not tut der entschlossenste Kampf von seiten des Gesetzes, der Kunstvereine, der Künstler und aller ehrenhafter Arbeiter gegen die Verseuchung der deutschen Arbeit durch Imitationswerk und Lottertechnik. Es fehlt uns der nachbarliche kollegiale Geist bei Erzeugern und Händlern. Kein Land dürfte soviel unechte halb- und ganzgestohlene, »entlehnte« und »angelehnte« Kunstgewerbswerke haben, die lediglich aus dem Grunde entstehen, mehr zu geben, als ehrsamer-, fachmännisch und solid kaufmännischerweise möglich und erlaubt ist, oder um dem Nachbar die Ernte von seiner Saat fortzunehmen, seinen Einfall für sich geschäftlich auszubeuten.

Wir kämen dem gesunden Verständnis der Kunst näher, wenn es gelänge, zunächst allgemeiner zu zeigen, was von der Hand und Maschine wirklich ehrenhafte gute Arbeit ist. Die Qualität der Technik wird vorläufig bei uns Deutschen durchschnittlich auffallend unterschätzt und die äusserliche ästhetische Erscheinung, die »Papier- und Modellkunst«, überschätzt. Dies

geschieht schon durch die Art der Erziehung der Künstler und dieses zeigen auch unsere Arbeitssitten in den Anstalten der gewerblichen Massenwerktechniken und Kunsttechniken.

Das »Wie ein Werk gearbeitet ist« muss bald breitere Aufmerksamkeit und Hochschätzung erfahren. Dass die Werkmittel echt, liebevoll und zünftig verarbeitet werden müssen, ist natürlich die erste Bedingung.

Ich verweise auf meinen Aufsatz: »Der § 14 im Gesetz über die bildende Kunst« in der Zeitschrift des Vereins »Ornament«, Juniheft 1903, VIII. Jahrgang, der zu diesem Thema sich ausspricht.

Glasmaler Carl Ule—München: Es ist an sich bezeichnend, dass zur selben Zeit, wo das »Kunstgewerbe« durch Gesetz geschützt werden soll, die interessierten Kreise aufgefordert werden, den Begriff »kunstgewerblich« erst festzulegen. Muss man da nicht die Existenzberechtigung des Wortes »Kunstgewerbe« anzweifeln? Dieses wird auch heute schon oft genug durch »Kunst im Handwerk«, »angewandte Kunst« u. dergl. ersetzt.

Ich erkenne wohl »gewerbliche« Gegenstände und »Kunstwerke« als zwei klare aber nicht gegensätzliche Begriffe an. Nicht nur eine mit Ölfarbe bemalte Leinwand im Goldrahmen, sondern auch jeder Gebrauchs-Gegenstand kann ein »Kunstwerk« sein. Das sollte allgemein anerkannt werden, dann bedarf es keiner Festlegung des Wortes »kunstgewerblich«.

Mit den Leitsätzen des Herrn Hermann Hirschwald bin ich durchaus nicht einverstanden. Es wird z. B. kaum bestritten werden können, dass eine Sektflasche »technisch gediegen« sei und zugleich »einem verfeinerten Bedürfnisse entspricht«, dass sie aber ein »kunstgewerblicher Gegenstand« sei, wird Herr Hirschwald wohl selbst nicht zugeben wollen.

Im Gesetz sollte das Wort »kunstgewerblich« keine Aufnahme finden.

Hof-Juwelier O. M. Werner — Berlin: Meine Auffassung schliesst sich in Punkt 1 und 2 der des Herrn Fragestellers an, während ich Punkt 3 mit der Bezeichnung Massenfabrikation entschieden ablehnen muss, selbst auf Kosten des Originals.

Robert Macco, Intarsien-Fabrik, Heidelberg: »Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich und welcher nicht«. Vorstehende Begriffe vergleiche ich mit einem veredelten und einem unveredelten Baum; demzufolge hat ein Gegenstand irgend welcher Art Anspruch auf die Bezeichnung »kunstgewerblich«, wenn erstens die äussere Form desselben ein verfeinertes Empfinden zeigt, also eine Veredlung der ursprünglichen Form vorhanden ist, und zweitens die »Herstellung« das Gepräge des Künstlers und der vollendeten Ausführung im »Handwerk« zeigt. Nicht in die Reihe der »kunstgewerblichen Gegenstände« zählen die rein fabrikmäßig erzeugten Artikel, die Massenartikel, auch wenn dieselben nach einem kunstgewerblichen Entwurf hergestellt sind, denn wo die Fabrikation einsetzt, hört die Kunst und das Handwerk, also das »Kunstgewerbe«, auf.

M. K.—Magdeburg: Kunstgewerblich nenne ich einen Gegenstand, wenn Zweckmäßigkeit und praktische Konstruktion verbunden sind mit einer, die Verwendbarkeit nicht beeinträchtigenden, originalen, dem Material entsprechenden Ausschmückung, Formung oder Tönung, die den Gegenstand, so praktisch und alltäglich auch sein Amt, als Gerät zu dienen, sein mag, in eine höhere, den Sinnen wohlgefällige Sphäre rücken.

Prof. B. König—München: Nach meiner Meinung ist eine scharfe Grenzlinie in folgender Fassung zu empfehlen:

Kunstgewerblich ist ein Gebrauchsgegenstand, wenn er als solcher oder in seiner Ausschmückung aus dem Reiche des Menschen, Tieres, Pflanzen oder Landschaftlichen Stoffe aufweist. — Was ausserhalb hiervon Zweckmäßiges und Schönes entsteht, kann in das Gebiet des guten Geschmackes verwiesen werden.

Privatdozent Dr. Ing. E. Vetterlein—Darmstadt: Kunstgewerblich ist, wenn . . . . Ja, wenn man nur schon definieren könnte, was »Kunst« ist! Nach meiner Auffassung ist Kunst in erster Linie *Harmonie,* eine wundervolle Musik, bei der jedes Instrument, sich *einem* Willen unterordnend, tätig ist, ohne vorlaut zu werden. Bei einer solchen, auf einen grossen Akkord hinzielenden Harmonie ist aber nichts kleines klein, sondern *alles* bedeutungsvoll und unter sich gleichwertig. Es ist nicht ohne weiteres, ohne Kenntnis des Zusammenhanges, zu bestimmen, in welcher Hinsicht im einzelnen »Kunst« geübt wird. Eine Erklärung für kunstgewerblich muss also ganz allgemein gefasst werden. Etwa so:

Kunstgewerbe ist eine handwerksgerechte Betätigung im Dienste der Kunst. Ein kunstgewerblicher Gegenstand ist ein solcher, welcher in irgend einer künstlerischen Absicht erfunden, gezeichnet oder modelliert ist mit der Möglichkeit, einer grossen künstlerischen Idee dienstbar gemacht zu werden.

Fortsetzung folgt. Weiteren Zuschriften sehen wir entgegen.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE FÜR MODERNE MALEREI PLASTIK · ARCHITEKTUR · WOHNUNGS-KUNST UND KÜNSTLERISCHE FRAUEN-ARBEITEN

ALEX. KOCH DARMSTADT



VII JAHRG. 1903/04 JUNI PREIS · M · 2·50 9

JAHRES-ABONNEMENT 12 HEFTE M. 24.- (AUSLAND M. 26.-)



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT VON HOFRAT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte; Mk. 24.—; Ausland Mk. 26.—. Abgabe nur halbj.: Oktober März; April September.

Man beachte die demnächst fälligen

Preis-Ausschreiben

der Zeitschrift für »Innen-Dekoration«, betr.

Entwürfe zu einem freistehenden Familien-Hause in Landhaus-Karakter mit 6—8 Räumen und Nebenräumen (fällig am 10. Juni 1904).

Entwürfe zu einem Musik-Zimmer mit Empore für ein Instrument (fällig am 10. Juli 1904).

Entwürfe zu einer Brunnen-Anlage oder dekorativen Bank (fällig am 10. August 1904).

Die Bedingungen zur Teilnahme an denselben sind im Jan.-Heft der »Innen-Dekoration« wiedergegeben.

Verlags-Anstalt Alexander Koch, Darmstadt.





JAN TOOROP—KATWYK. *Aquarell: Weiden mit Scheune.*

Neuere Arbeiten von Jan Toorop.

Es erübrigt sich, für den Leser dieser Zeitschrift noch einmal biographische Einzelheiten über diesen holländischen Maler zu geben. Im II. Jahrgang, Heft XII unserer Zeitschrift erfolgte bereits eine eingehende Behandlung des holländischen Kunstgewerbes und anschliessend daran eine ausführliche Studie über die Kunst und Persönlichkeit des Meisters. Seit dem Jahre 1889 ist er auf dem eingeschlagenen Wege weiter vorgedrungen. Während er sich damals mehr als Mystiker zeigte, lernten wir ihn in der Folge auch als Landschafts- und Porträtmaler kennen. Bereits seit 1886 erregen seine pointillierten Malereien die Aufmerksamkeit. Auch als Dekorateur und Bildhauer hat er sich mit Erfolg versucht und verdanken wir ihm auch in diesem Genre wohlgelungene Werke an keramischen Flachreliefs usw. Seit dem Jahre 1898 bewohnt Toorop wiederum Katwyk am Meer. Der bekannte Architekt Berlage hat ihm dort auf einem hohen Dünenhügel eine Villa errichtet, von wo er gleichzeitig einen weiten Ausblick auf das Meer wie auf die gelbe Sandebene geniesst. In dieser anregenden Umgebung sind nun verschiedene feingefühlte Studien entstanden, den Rhein, das Meer und Szenen aus dem Fischervolke behandelnd, meist in seiner eigenartigen Pointillier-Methode. Zahlreiche von diesen, meist kleineren Gemälden stellte er 1902 im Gemeinde-Museum des benachbarten Leyden aus. Sogar auf einer Fischerei-Ausstellung, die im Jahre 1902 in Katwyk veranstaltet wurde, waren viele seiner Arbeiten, deren Sujets dem Leben dieses Fischerdorfes entnommen waren, zur Schau gestellt. Auch ein grosses Plakat, das er für diese Ausstellung zeichnete, zeigte wieder, wie so viele seiner Arbeiten, seine hervorragende Leistungsfähigkeit auf diesem Gebiete der dekorativen Graphik. Ausserdem existieren aus der zweiten Katwyker Periode des Künstlers eine grosse Anzahl Zeichnungen, meist in Bleistift auf glattem Papier, ebenfalls überwiegend Szenen aus dem Fischerleben darstellend.

Auch viele Porträts, in scharfer getreuer Wiedergabe und modernster Ausführung gehören dieser Epoche an, unter ihnen das



JAN TOOROP—KATWYK. *Bildnis-Studie: Pastor von Straelen-Katwyk.*

Porträt des Katwyker Pfarrers, sowie viele kleinere Bildnisse lieblicher Mädchen des Haag, Rotterdams und anderer von Katwyk aus leicht zu erreichender Städte. Wir möchten nicht verfehlen an dieser Stelle an das Titelbild unserer Zeitschrift vom August 1902 zu erinnern, Netze knüpfende Fischerfrauen darstellend, also der Heimat entnommen ist.

Im Herbst 1903 sagte Toorop abermals seinem Katwyker Heim Lebewohl, um nach Amsterdam überzusiedeln; er verbrachte jedoch zuvor noch einen Sommer im Haag, seinem ehemaligen Wohnsitze. Hier arbeitete er an verschiedenen Reliefgemälden in keramischer Technik, für die neue Börse in Amsterdam bestimmt, für welche er schon im vorigen Jahre drei Ziegelgemälde angefertigt hatte. — Die Friesverzierungen, die er im Haag modellierte, sind in einfachster Methode dargestellt. Sie zieren die Innen-Architektur der Effektenbörse und sind von gewaltigen Backstein-Mauern umfasst. In einer Höhe von 7 Metern vom Boden ab beginnend, bedecken sie den ganzen Raum. Die Komposition dieser verschiedenen Darstellungen — meist allegorische Sujets — wirkt durch ihre lebhafte Färbung in dieser höchst einfachen Architektur-Umrahmung sehr kunstvoll. Einige von ihnen zeigen das ganze künstlerische Können Toorops in vollkommenster Veranschaulichung. — Vor wenigen Wochen erst ist die neueste Arbeit des Künstlers für dieses Gebäude fertiggestellt worden. Es ist ein grosses Sgrafitto-Gemälde, Säer und Mäher in Seelander Volkstracht darstellend. Die Figuren heben sich in dem schönen lichten Raum fast zu scharf ab — violett auf ganz weissem Grund, die Ähren, Vögel und Blumen in natürlicher Farbe. Die Figuren sind weit über Lebensgrösse dargestellt, um aus der Höhe zu wirken.

Bei dem bekannten Amsterdamer Kunsthändler Franz Buffa & Zonen befindet sich gegenwärtig eine Ausstellung Tooropscher Werke, durch die neuesten Schöpfungen des Künstlers veranlasst. Die meisten der hier wiedergegebenen Abbildungen sind Reproduktionen dort ausgestellter Arbeiten. Man hat diese Ausstellung möglichst komplett zusammen zu stellen gesucht, indem man auch viele ältere Werke des Meisters, aus den verschiedenen Perioden seines künstlerischen Schaffens hinzuzog. TH. MOLKENBOER.

Städtische Plätze.



JAN TOOROP—KATWYK. *Bildnis-Studie: Annetze de Meester.*

Zu den beschämendsten Armutszeugnissen von der künstlerischen Sterilität unseres heutigen Kulturlebens gehören die öffentlichen Plätze unserer rasch aufgeschossenen modernen Grossstadtviertel. Auf ihnen pflegt sich allerdings auch ein Stück offizieller Kunstpflege mit mehr oder weniger Aufwand von Geld und Wichtigtuerei breit zu machen. In seinem kläglichen Widerspruch zwischen Absicht und Erfolg spricht es aber nur um so deutlicher aus, wie selten heutzutage eine wahrhaft monumentale Kunst-Anschauung bei denen zu Hause ist, die sich im allereigensten Interesse als die berufenen Hüter einer hohen, von jeder Art materieller Schranken befreiten Kunst fühlen sollten. Die Geschichte des Mittelalters erzählt uns ein glorreiches Kapitel bürgerlichen Monumentalsinns: seine öffentlichen Bauten sind ein ebenso unvergängliches Ruhmesblatt für den Mäcenatengeist der städtischen Bauherrn wie für die Kunst selbst. Welche Rolle spielen in dem Existenzkampf der *modernen* Kunst die Organe unserer heutigen städtischen Selbstverwaltungen? Was haben sie getan, ihr diesen Kampf zu erleichtern, ihre Errungenschaften in Taten umsetzen zu helfen? Man berufe sich nicht auf einzelne rühmliche Ausnahmen, wie etwa neuerdings Hamburg. Man mustere die Resultate, wie sie als *Gesamtbild* den Kunstsinn moderner Stadtbehörden dokumentieren. Dann werden, wie gesagt, die öffentlichen, von den Städten unterhaltenen Plätze eine besonders beredte Antwort auf diese Frage geben.

Schöne Plätze waren ein Stolz der Städte in alter und neuer Zeit. Aus jeder Epoche der Vergangenheit, in der es noch eine Baukunst im wirklichen Sinn des Wortes »Kunst« gab, an allen ehrwürdigen Schauplätzen alter Städtekultur sprechen zu uns die Beispiele, wie die Alten die Sache anfassten: mit welch' gleich hohem Verständnis für ihre praktische wie für ihre ästhetische Bedeutung. Denn das gilt für den öffentlichen Platz, wie für jede andere Schöpfung der im Dienste praktischer Lebensaufgaben schaffenden Künste: das eine lässt sich ungestraft nicht vom andern trennen. Wenn sich einer den praktischen Zweck auch anders erreicht denken kann, als in künstlerischer Vollendung, so ist das schon Banausentum. Wenn das ästhetische Bedürfnis so selbstverständlich ist, wie das Nützlichkeits-Bedürfnis, so kann man das folgerichtig als Kultur bezeichnen.

Ihrer praktischen Bestimmung nach lassen



JAN TOOROP—KATWYK. AQUARELL: WEIDENDES SCHAF.



JAN TOOROP—KATWYK. ZEICHNUNG: KINDERFREUDE (DIE KREUZPOLKA).



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. GEMÄLDE FÜR EIN MUSIK-ZIMMER.





JAN TOOROP—KATWYK. MÄDCHEN AUS MARKEN.



FISCHER AUS MARKEN. (GEZEICHNETE STUDIEN.)



JAN TOOROP—KATWYK. *Gezeichnete Studie: Kommunikantin.*

sich alle Arten städtischer Plätze nach zwei Hauptgruppen scheiden. Die einen dienen mehr oder weniger dem Luxus, neben der Verschönerung aber auch der Gesundheit und der Erholung. Es sind die öffentlichen Anlagen, bei denen neben dem Architekten dem Gärtner eine Hauptrolle zufällt. Die andern verdanken ihre Entstehung in erster Linie den Bedürfnissen des *Verkehrs*. Es sind die *städtischen Plätze* im eigentlichen architektonischen Sinn. Von diesen soll hier die Rede sein. Während für die gärtnerischen Anlagen eine gewisse Ruhe und Abgelegenheit vom Lärm der Grossstadt ein Vorzug ist, empfangen die letzteren ihre Bedeutung gerade als Sammel- u. Kulminations-Punkte des geschäftlichen und des geselligen Strassenlebens: als Marktplätze, als Plätze vor Bahnhöfen, Postgebäuden, Theatern, Nischen, Rathäusern, als Kreuzung wichtiger Verkehrsadern. Glorreiche Beispiele dieser Art sind San Marco, das Herz von Venedig, wo Dom, Rathaus, Kaufhallen und Landungsplatz in grossartiger Konzentration auf einen Punkt vereinigt sind, oder die Grande Place in Brüssel, um von zahllosen andern mehr oder minder berühmten zu schweigen. Die Anziehungskraft eines solchen Platzes dirigiert auch den Korso der fremden und einheimischen Müssiggänger hierher. Hier ist der Schauplatz öffentlicher Vergnügungen, festlicher Demonstrationen, hier der natürliche Boden für die Errichtung öffentlicher Denkmäler. Denn hier spricht inmitten des gedrängtesten Lebens und Treibens der Ruhm am vornehmlichsten zum Volk von den Taten grosser Männer, von den Werken der Künstler, von bürgerlichem Gemeinsinn und fürstlicher Kunstliebe. — In seiner praktischen Bestimmung liegen die Bedingungen der *ästhetischen* Wirkung eines öffentlichen Platzes. Die Einheit von Form und Wesen ist auch hier Fundamental-Gesetz, wie überall in der Kunst, in der hohen wie angewandten. Ein solcher Platz ist ein Stück Architektur: *eine erweiterte Strasse*. Daraus ergeben sich schon gewisse Grenzen der Ausdehnung in die Weite. Das richtige Verhältnis von Höhe und Breite ist ein wichtiger, viel vernachlässigter Faktor. Ist der Platz zu weit, so geht die geschlossene Raumwirkung verloren. Die den Platz abschliessenden Monumentalbauten, die doch sogut dazu gehören wie der Boden dazwischen, schrumpfen in nichts zusammen. Es bleibt nur die leere Fläche übrig. Die Alten hatten dafür einen

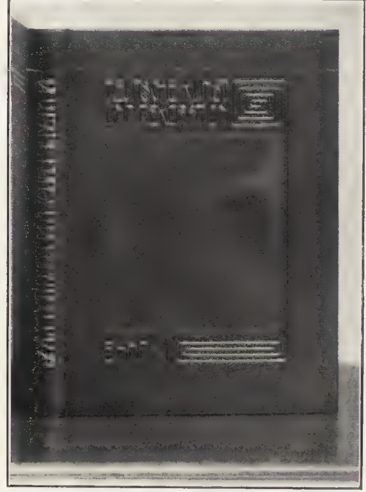
sicheren Instinkt: die mittelalterlichen Plätze dehnen sich energisch in die Höhe aus, während eine gewisse Protzerei mit Quadratmeter-Verschwendung manchen modernen Platz verdorben hat, wie z. B. die Plätze im Münchener »Isarathen« oder den weltberühmten Riesenteller der Place de la Concorde in Paris.

Was von der Gesamtanlage, das gilt auch von der Ausschmückung des Platzes: *der Platz muss Architektur bleiben.* Das stilvollste Material seiner Ausstattung ist und bleibt der Stein. Wo etwa gärtnerischer Schmuck dazu kommt (was aber durchaus kein Gebot unbedingter Verschönerung ist), muss sich auch dieser in Form und Anlage dem architektonischen Karakter des Ganzen unterordnen, nicht den Platz zum Garten machen wollen. Damit haben wir eine der wundesten Stellen des heutigen Ausschmückungssystems berührt: die zu einer wahren Landplage gewordene Manie, städtische Plätze mit allen möglichen Kinkerlitzchen einer übel angebrachten Vorgärtchen-Poesie zu verpflastern; überall Rasenplätzchen, Blumenbeetchen, Tannenbäumchen hinzupflanzen, wo sie nicht hingehören. Dann steuert noch die moderne Industrie ihre Verschönerungskünste bei, die gusseisernen Wetterhäuschen mit den Renaissance-Schnörkeln, die Sodawasser-Buden und Zeitungs-Kioske im Schweizerhäuschen-Stil usw. Es ist derselbe Jammer wie in unsern Wohnräumen: keine Ruhe, keine Einfachheit, nichts Echtes und nichts Ganzes. Ein öffentlicher Platz soll die Monumentalität des Karakters wahren, nicht aufheben, wie ihm die architektonische Bestimmung der den Platz umgebenden öffentlichen Bauten diktiert. Und monumental ist einfach, wuchtig, konzentriert: ein Denkmal, oder womöglich ein zugleich für die Bedürfnisse des allgemeinen Gebrauchs bestimmter Gegenstand der angewandten Kunst, etwa ein monumentaler Brunnen. Das übrige soll *Platz* bleiben, freier, unverstückelter Raum. Dann haben wir das wesentlichste Moment der ästhetischen Wirkung erfüllt: *die Einheitlichkeit des Platzes und seiner Umgebung,* seine architektonische Geschlossenheit. — Freilich unsere öffentliche Denkmäler! Die grossen Männer, zu Fuss und Ross; die zu Bronze gewordene Langeweile ihrer historisch beglaubigten Fotografen-Ähnlichkeit und Fotografen-Genauigkeit; die auf Bestellung gelieferten Atelierposen; die Schreinerplastik der Sockelprofile; die Verwechslung von Monumental und Theatralisch. Ein öffentliches Denkmal grossen Stils soll die höchste Steigerung der Monumentalität seiner Umgebung, zugleich der konzentrierte Ausdruck einer Idee, eines Stückes Zeitgeist sein: diese Denkmäler sind der konzentrierte Ausdruck der künstlerischen Impotenz ihrer Urheber und ihrer Auftraggeber. Langsam hat sich in der Entwicklung der modernen Kunst wieder die Einsicht in das Wesen des Monumentalstils in Architektur, Malerei und Plastik durchgerungen: nicht im Sonnenschein grosser, befruchtender Aufträge, sondern in der Einsamkeit des Ateliers, verkannt und verspottet, im mühsamen Ringen mit allen Organen offizieller Kunstpflege.



JAN TOOROP—KATWYK. *Sgrafitto-Gemälde in der »Neuen Börse« zu Amsterdam.*







JOH. RUDEL—GERA-R. *Buch-Einbände mit Leder-Mosaik und Handvergoldung.*

Wie viele herrlichen Ideen sind allein in Konkurrenzen begraben worden! Wie viele Siege über echte Kunst hat die konventionelle Mittelmäßigkeit davon getragen! Denn noch schlimmer wurde in dem gesündigt, was getan wurde, als in dem was unterlassen wurde. Es wäre heutzutage fast eine grössere Tat, eine ganze Bergeslast vorhandener Denkmäler abzutragen, als neue zu errichten. Wir hoffen, einem neuen Zeitalter künstlerischer Kultur entgegen zu gehen: vielleicht findet das mit der Einsicht auch die Kraft und den Mut dazu. Was zu allen Zeiten in der Wut politischer Leidenschaften oder aus dem Zwang materieller Interessen geschehen ist, warum sollte das nicht auch einmal aus Gründen ästhetischer Überzeugung getan werden? Von dem, was unsere Zeit geschaffen hat an Denkmälern in Erz und Stein und rein architekt. Schöpfungen, dürfte dann allerdings wenig verschont bleiben. —

K. WIDMER—KARLSRUHE.



SCHREIBMAPPE VON PAUL LANG—MAGDEBURG.

NEUERE BUCH-EINBÄNDE. Der Urheber der oben abgebildeten drei Einbände ist erst seit kurzem in die Reihe unserer Mitarbeiter eingetreten. Der Künstler, der Fachlehrer der Kunstbuchbinderei mit allen ihren Nebenzweigen ist, gewann in unserm Wettbewerbe um Entwürfe für Vorsatzpapiere den I. Preis. (Die Veröffentlichung aller Muster aus diesem Wettbewerbe erfolgt im nächsten Heft.) Nach diesem Erfolge ermutigt, nahm der Künstler Veranlassung, der Redaktion eine Reihe nach eigenen Entwürfen ausgeführter Original-Einbände vorzulegen, die sowohl im Entwurf wie in der Technik ein hohes Maß von Können verrieten und der Hoffnung Raum gaben, dass Rudel dereinst wohl in die Reihe unserer ersten Kunst-Buchbinder eintreten wird. Auch die Buchbinderkunst müsste im Volke noch einen breiteren Boden gewinnen, wenn solche Kräfte eine Betätigung finden wollen. — D. R.



HANS VON HEIDER—MAGDEBURG. ALPEN-LANDSCHAFT. ÖL-GEMÄLDE.

Die Magdeburger Gruppe in St. Louis 1904.

Magdeburg wird bei dem Völker-Stelldichein in St. Louis durch die verschiedensten Repräsentanten seiner Leistungskraft vertreten sein. Und es ist eigentlich selbstverständlich, dass da das kräftig aufgeblühte Kunsthandwerk nicht zurückbleibt. Weniger selbstverständlich aber ist es, dass nicht nur die Einzelwerke einzelner Künstler und Kunst-Handwerker den Weg über das grosse Wasser gehen, sondern dass der kühne Versuch gelungen ist, eine ganze Reihe von Künstlern und Kunst-Handwerkern zu einer gemeinsamen, durchaus einheitlich wirkenden Arbeit zusammenzuschliessen. Es ist das aber um so bemerkenswerter, als alle Künstler, die ihre Kunst in den Dienst des Unternehmens gestellt haben, Künstler von starker Eigenart und gesundem Selbstgefühl sind. Um das zu erhärten, genügt es, an dieser Stelle die Namen der Künstler kurz zu nennen, denn es sind den Lesern der »Deutsche Kunst und Dekoration« keine Unbekannten: es sind Albin Müller, Paul Bürck, Hans von Heider, Fritz von Heider, Paul Lang und Minna Lang-Kurz.

Die Gruppe beschloss, ein Zimmer auszustellen und zwar das Amts-Zimmer eines hohen Beamten oder etwa das Bureau eines Anwalts, das Privatkontor eines Kaufherrn. Durch diese Stellung des Themas, bot sich die Möglichkeit, das Wesen eines Arbeits-Zimmers und das eines Empfangs-Zimmers zu kombinieren und doch wieder in reizvollem Gegensatz zu zeigen, und es bot sich die mannigfachste Gelegenheit, alle Zweige des Kunst-Handwerks zur Arbeit heranzuziehen und die besonderen Arbeitsgebiete der einzelnen Künstler zur Geltung zu bringen.

Wie die Idee des Ganzen von Albin Müller herrührte, so auch der Gesamtentwurf



ARCHITEKT ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. *Teil-Ansicht des Ausstellungs-Raumes.*

Ausführung der Schreiner-Arbeiten: Encke (Paneele), Stahl (Schränkchen); Metall-Arbeiten: Gebr. Liebau und Held Nachf. (Beschläge); Verglasung: Ducherow.

des Zimmers. In seinen Händen gingen alle Fäden zusammen. Man kann nicht umhin, angesichts des erreichten Resultates neben der künstlerischen Leistung die diplomatische Geschicklichkeit anzuerkennen, die darin liegt, die verschiedenen künstlerischen Interessen und Fähigkeiten so trefflich unter einen Hut zu bringen. *Albin Müller* behielt sich selbst — ausser dem allgemeinen Entwurf — die Gestaltung der Wand- und Deckenflächen, der Möbel, der Heiz- und Beleuchtungs-Körper vor, *Paul Bürck* schuf die Zeichnungen zu den farbigen Verglasungen der Fenster und zu dem grossen Scherrebeker Wandteppich, *Hans* und *Fritz von Heider* bearbeiteten das keramische Gebiet, sorgten für die Fliesen des Kamins und für die Gefässe auf Schrank und Bort und *Paul Lang* übernahm mit seiner Gattin das Ressort der Teppiche, Kissen und Decken, das weite Gebiet der Wirkerei und Stickerei. Wollte man aber die Namen derer alle nennen, die mit heissem Bemühen und bestem Gelingen die Künstler-Absichten in die Wirklichkeit übersetzen, dann müsste man die meisten der hervorragenderen Kunst-Handwerker Magdeburgs nennen, und es sind ihrer viele. Denn das ist das Eigenartige an diesem für die Welt-Ausstellung bestimmten Zimmer, dass fast jedes Stück der Einrichtung und Ausstattung von einer anderen Hand gearbeitet worden ist. Wenn trotzdem eine völlige Einheitlichkeit der Wirkung erreicht ist, so ist das ein schöner Beweis für die Höhe des kunsthandwerklichen Niveaus der Werkstätten und für die Freude an der gemeinsamen Arbeit unter zielbewussten Künstleraugen.

Es ist meines Erachtens nicht angebracht, das Urteil über eine künstlerische Leistung, die für eine Welt-Ausstellung bestimmt ist, vorwegzunehmen. Man kann *vor* dem bedeutungsvollen Akt eines solchen allgemeinen Künstler-Wettkampfes nur ein Doppeltes tun. Einmal dem Wunsche Ausdruck geben,



ARCH. ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. GESAMT-ENTWURF UND LEITUNG DER AUSFÜHRUNG.

HANS VON HEIDER: GEMÄLDE; PAUL LANG—MAGDEBURG, JETZT KREFELD: ENTWÜRFE ZU DEN TEXTILIEN. — AUSFÜHRENDE FIRMEN: ENCKE, STAHL, GRIMPE, SCHOPPMEYER, SCHOTTSTEDT, MEISSNER, NÄTER, KNÜPPELHOLZ, KAISER, JAHN, BENECKE & LATTEY, BRETTING & RÖMER.



ALBIN MÜLLER U. PAUL BÜRCK.

WAND-NISCHE MIT SCHRANK-EINBAU UND DEKORATIVEM TEPPICH. AUSFÜHRUNG DER SCHREINERARBEIT: ENCKE; TEPPICH GELIEFERT VON GEBR. MENGERING (SCHERREBEKER KUNST-WEBEREI). *

DECKEN-BELEUCHTUNG.
ARCHITEKT ALBIN MÜLLER
—MAGDEBURG. ENTWURF.

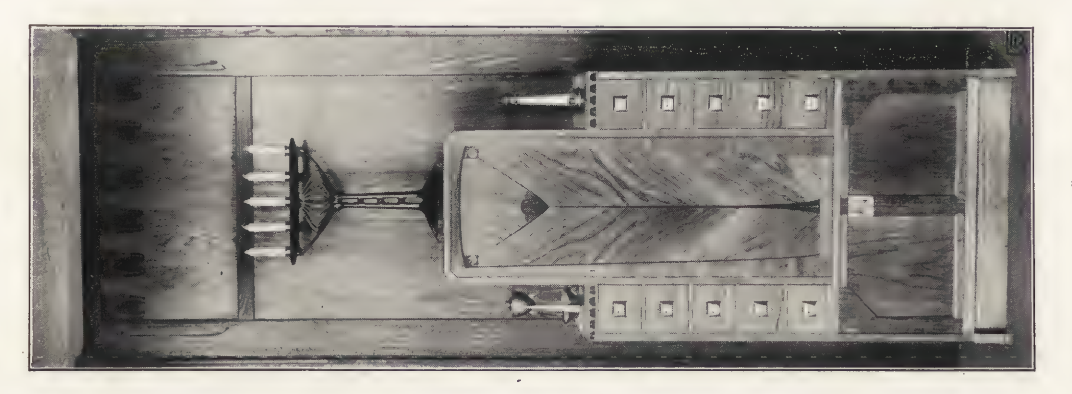


AUSFÜHRUNG:
JAHN—MAGDEBURG.



ARCHITEKT ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. HERREN-SCHREIBTISCH. ENTWURF. AUSFÜHRUNG: HEIMSTER. PATENT BERNH. GÖBEL—FREIBERG. *





ARCHITEKT ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. EINZEL-MÖBEL AUS DEM AUSSTELLUNGS-ZIMMER. AUSFÜHRUNG: STAHL, MEISSNER (BÜCHER-SCHRANK).







ARCH. ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. AUSFÜHRUNG DER EINZEL-MÖBEL: ENCKE (GLAS-SCHRANK); GRIMPE (ECK-SCHRANK); MEISSNER (BÜCHER-SCHRANK).

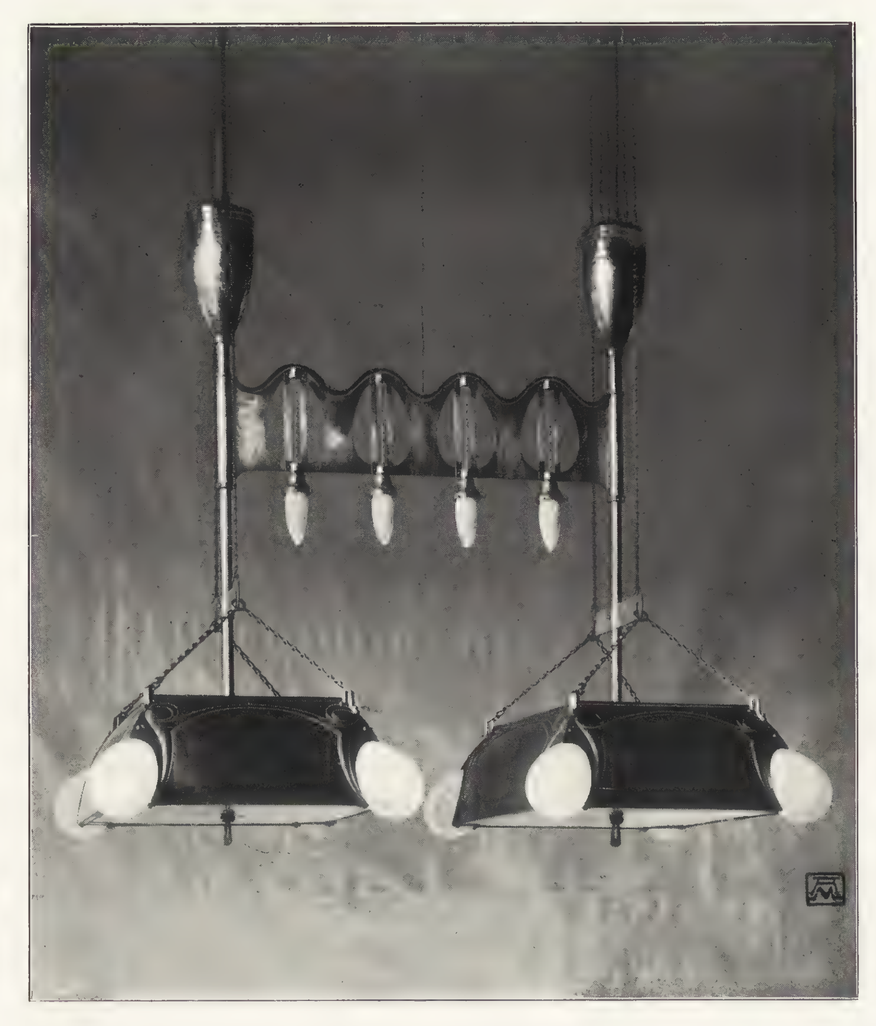


ARCH. ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. *Schreibtisch-Sessel.*
Ausführung: Knüppelholz, Näter.

dass bei dem Kampfe Regen und Sonne gleich verteilt sei. Das will heissen, dass die Ausstellung in St. Louis den Intentionen der Künstler entspreche. Denn es hat sich leider nicht ermöglichen lassen, Albin Müller zur Aufstellung nach St. Louis zu entsenden, und — wie alle Welt weiss — kann ein falsch gegriffener Farbenton des Plafonds den ganzen Farbenreiz des Zimmers vernichten. Dann aber kann man auch mit kurzen Worten auf das hinweisen, was einem selbst als die künstlerische Absicht beim Schaffen des Werkes erscheint, und so den Versuch machen, einen Maßstab zur richtigen Würdigung den Beurteilern in die Hand zu geben. Der flüchtigste Blick auf die beigegebenen Abbildungen zeigt uns, dass wir es in allen Teilen und Einzelheiten dieses Repräsentations-Raumes eines geistigen Arbeiters und in seiner gesamten Raum-Disposition mit schlichten, aus den Forderungen des Zweckes erwachsenen Formen zu tun haben, dass diese Formen aber von einem eigenartig reichen Leben erfüllt sind. Der ideale Bewohner dieses Zimmers muss ein Mann sein von ruhiger, klarer Sachlichkeit in Gedanken und Dispositionen, von festem, gehaltenem Wesen, aber zugleich ein Mann, der feinfühlig jedem diskreten Reiz von Form und Farbe die Sinne öffnet, ein Mann, der den lauten aufgeregten Manieren abhold ist und der es versteht, durch schlichte Schalen der Äusserlichkeit zum wertvollen Kern der Dinge hindurch zu dringen. Es ist ungemein bezeichnend, dass die innere Ausstattung der Schränke der äusseren an künstlerischer Durchbildung niemals nachsteht, ja sie bisweilen an malerischen Reizen übertrifft. Das verleiht dem Raume den Karakter einer vornehmen Zurückhaltung, der entschieden ziemlich selten in deutschen Zimmer-Ausstattungen zu finden ist, obgleich er dem deutschen Ideal von Bescheidenheit und



ARCH. ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. *Verstellbarer Lehnstuhl. Gesetzl. gesch.*
Ausführung: Killmey in Magdeburg.



ARCHITEKT ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. *Verstellbarer Beleuchtungs-Körper.*
Ausführung der Metall-Treibarbeiten: Jahn; Licht-Anlage: Becker.

starker Innerlichkeit nahe verwandt sein dürfte. — Auch hier ein Zeugnis der Gründlichkeit.

Und hier kommen wir auf die Frage nach der eigentlichen Absicht der ganzen Schöpfung der Künstlergruppe. Man kann wohl heute mit einiger Sicherheit annehmen, dass jeder denkende Künstler bei dem Entwurf eines Zimmers sich reiflich überlegt, für welche besonderen Zwecke und für welchen besonderen Menschen er schafft. Arbeitet er aber für eine Ausstellung, dann wird ihm zweifellos ein idealer Besteller für sein Zimmer vorschweben und er wird suchen, dessen Wünschen und Neigungen mit seiner Schöpfung zuvorzukommen.

Albin Müller wusste, dass er für Amerika schuf und dass er für eine ideale Völkerkonkurrenz arbeitete. Er musste daher erstens so entwerfen, dass die Arbeit dem praktisch-klugen Sinn der Amerikaner imponierte und zweitens so, dass er in seiner Arbeit deutsches Wesen so stark und eigenartig wie nur möglich zum Ausdruck brachte.

Nun betrachte man einmal den Wohnraum und seinen Inhalt von diesem Gesichtspunkt aus. Die Wandvertäfelung, die Heizverkleidungen, die Möbel, alles ist in seiner äusseren Form schlicht, konstruktiv, sachlich; die Stühle sind bequem ohne zu Siesta-Gewohnheiten einzuladen, sind ohne staubfangende, gliederbedrohende Schnitzereien und doch in ihren Holzteilen durch Farbe und Maserung belebt; der Tisch verträgt es, dass aus dem tiefen Wandschrank zu seiner Seite schwere Folianten genommen und auf ihm benutzt werden; der Schreibtisch ge-

stattet ausgiebige Schreibarbeit, er unterstützt durch seine Form den Arm des Schreibenden und ist geschickt, umfangreiche Aktenstücke zu bergen und wiederum bequem zur Hand

HANS U. FRITZ V. HEIDER—MAGDEBURG. *Wand-Brunnen.*
Keramische Ausführung: Paul & Miller—Magdeburg.

zu legen. Und so geht es weiter. Nirgends ist der Gebrauchszweck ausser Acht gelassen, im Gegenteil, er ist das höchste Gesetz für jeden einzelnen Teil des Ganzen gewesen. Daher hat man auch — und das ist nicht etwa nebensächlich — das Gefühl, als müsse der Raum vom Standpunkt der Hygiene, vom Standpunkt ästhetischer Sauberkeit mit besonderem Genusse betrachtet werden. Wie leicht lassen sich diese glatten Wände mit den leichten Schwellungen und Rundungen, mit den in der Fläche liegenden Intarsien in tadelloser Reinheit erhalten. An keiner Stelle gibt es Staubfänger.

Das alles sind Dinge, die dem praktischen Sinne der Amerikaner unmittelbar einleuchten werden. Und doch könnte kein Amerikaner dies Zimmer entworfen und durchgeführt haben. Denn der Inhalt, der in jene straffen, klaren, logischen Formen gegossen ist, ist ausgesprochen deutsch. Nicht nur deshalb, weil überall deutsches Material verwandt worden ist, sondern weil alles mit dem intimen Sinn für die stille Poesie des Heims geschaffen ist. Wenn der Besucher in dieses Zimmer treten wird, dann umfängt ihn eine gedämpfte kühle Stimmung. Die Wandvertäfelungen und Wandschränke sind durchgebeiztes graublaues Eschenholz, und dem eigentümlich beruhigenden Ton dieses Holzes ordnen sich alle Farben harmonisch ein. Durch die weiten, hoch angebrachten Fenster fällt im Mittelfeld das klare Tageslicht, durch die breiten von Paul Bürck entworfenen Rahmenfelder farbiges Licht in den ruhigen tiefen Tönen, wie die Frühzeit deutscher Kunst sie liebte: dominierend blau und rot und dazu die majestätische Farbe des tiefen Violett. In den gleichen Tönen ist der Bürcksche Wandteppich komponiert, in den gleichen der Fussbodenbelag Paul Langs, die Kissen und Decken von Paul und Minna Lang. Und in dieselben Töne spielen die keramischen Arbeiten Hans von Heiders und Fritz von Heiders hinein. Erweitert wird dann diese knappe, vornehme Farbenskala nach der einen Seite durch die hellen Töne der Intarsien, der Beleuchtungs- und Beheizungskörper, nach der anderen durch das Kleingerät aus schwarzpoliertem Gusseisen, das auf Tischen und Schränken steht. Aber das alles wirkt nur wie ein stärkeres Betonen der Grundstimmung, wie ein Auf-



ARCHITEKT ALBIN MÜLLER UND HANS V. HEIDER (KERAMIK). KERAMISCHE AUSFÜHRUNG: PAUL & MILLER.

setzen von Lichtern und Schatten. — So empfinde ich auch das Hineinstellen eines Arbeitsplatzes (Schreibtisch nebst Sessel) in poliertem, naturfarbenem Eschenholz als wohl überlegten, richtig empfundenen Künstlergedanken. Er bringt nicht nur den klaren Gegensatz zwischen dem Ort der einsamen Arbeit und dem Platz für Unterhaltungen und Unterhandlungen mit besuchenden Fremden, sondern er betont durch seine Gegensätzlichkeit noch einmal und aufs stärkste den farbigen Grundton des ganzen Raumes, die gelassen-vornehme Behaglichkeit. — So ist das Zimmer gleich weit entfernt von dem schwelgerischen Prunk französischer Repräsentationsräume und von dem kühlen Geschäftssinn englischer Bureaus. — Nicht minder karakteristisch aber ist die diskrete, intime Schmuckfreude. Man kann sich nicht wohl einen Schmuck der Möbel und Wände denken, der weniger aufdringlich wäre. Aus dem Holz ist die eigene Schönheit, die kräftige Maserung, herausgeholt; und hinzugenommen ist neben der sachlichen Gliederung der Flächen lediglich ein Betonen der Ränder durch eingelegte Hölzer oder der Schmuck einer Fläche durch flache Reliefintarsien. Wie das aber mit äusserster Exaktheit gearbeitet ist, das wird ein Ruhm der Magdeburger Tischler bleiben. Und diese Exaktheit erstreckt sich bis ins Herz der Dinge. Leider ist in unseren Abbildungen nur ein einziger Schrank geöffnet gezeigt. Aber schon dieser beweist, wie die Freude an der schön belebten Fläche sich im Innern fast lebhafter äussert wie im Äusseren. Und wir werden mit einigem Stolze inne, dass die Zeiten vorüber zu sein scheinen, da man auch von deutschen Möbeln sagen konnte: draussen hui, drinnen

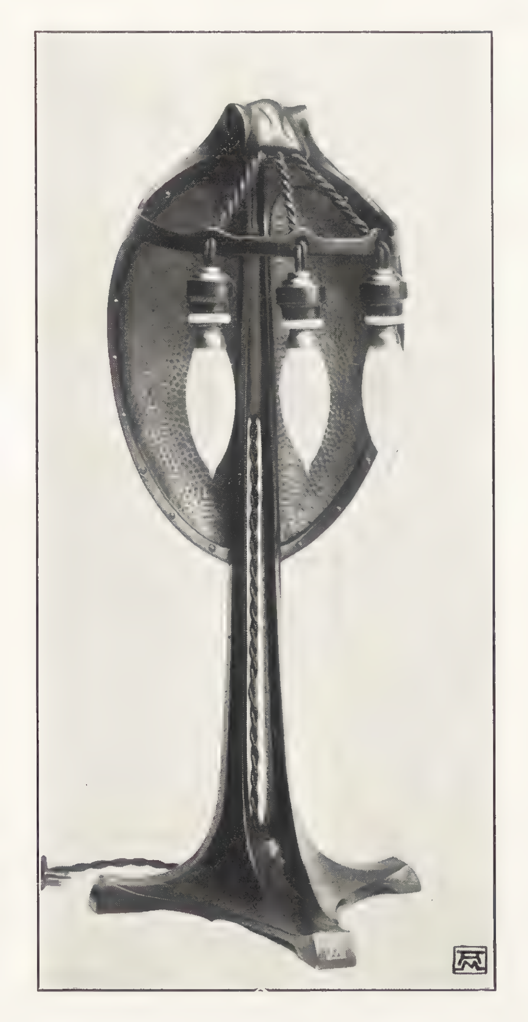


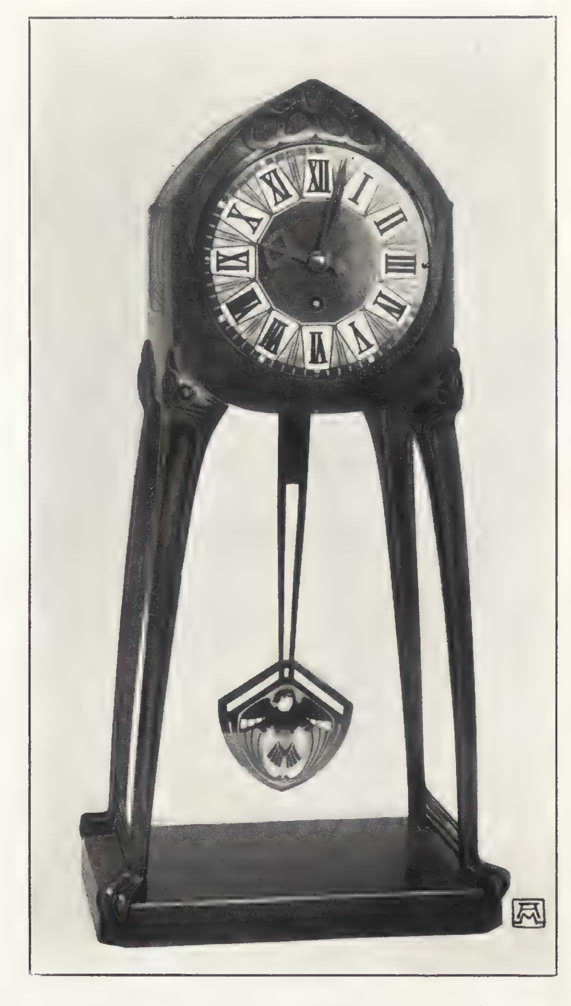
ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. *Bronze-Heizgitter.*
Ausführung: Laubisch—Magdeburg.

SCHULE ALBIN MÜLLER—
MAGDEBURG. ENTWURF.

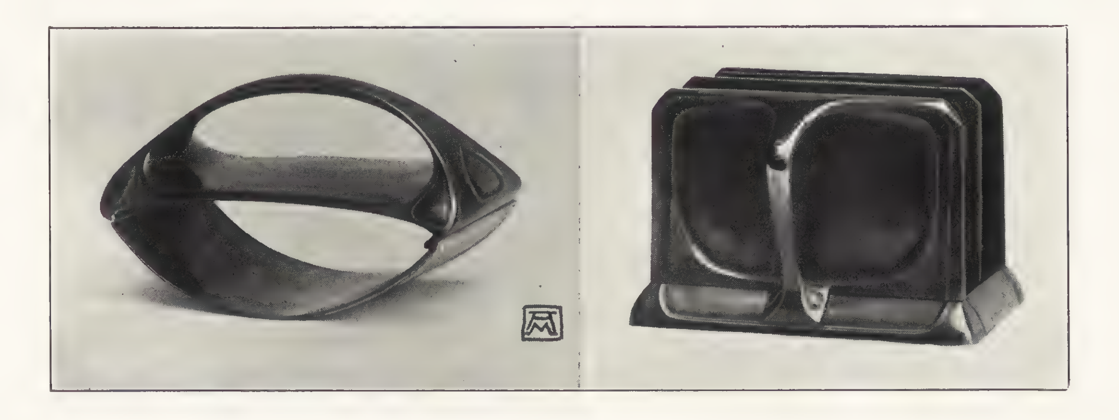


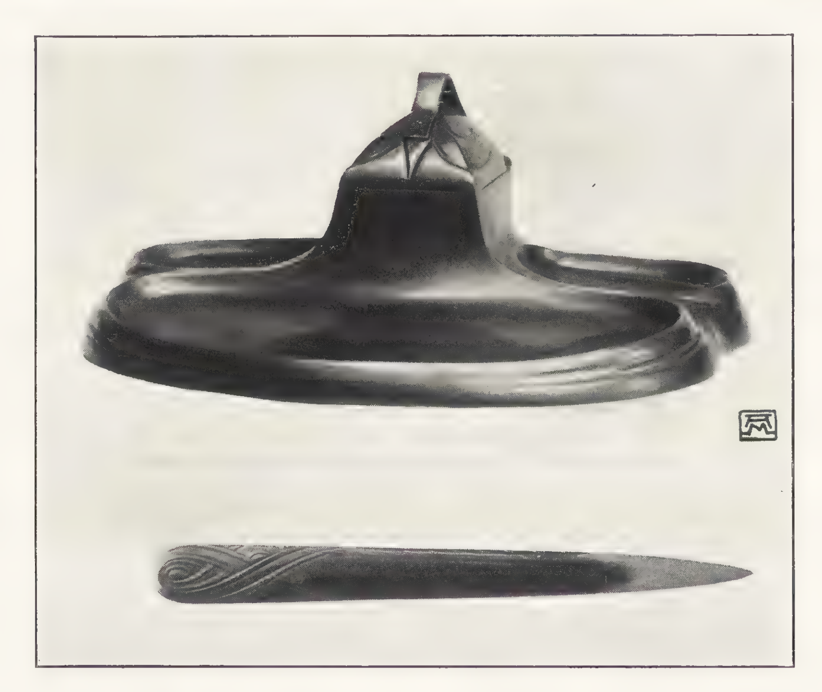
ZIGARRENLAMPE MIT ASCHE-
BECHER UND FEUERZEUG.
AUSFÜHRUNG: GUSS-EISEN.
FÜRSTL. STOLB. HÜTTENAMT
ILSENBURG A. H. GESETZ-
* * LICH GESCHÜTZT. * *

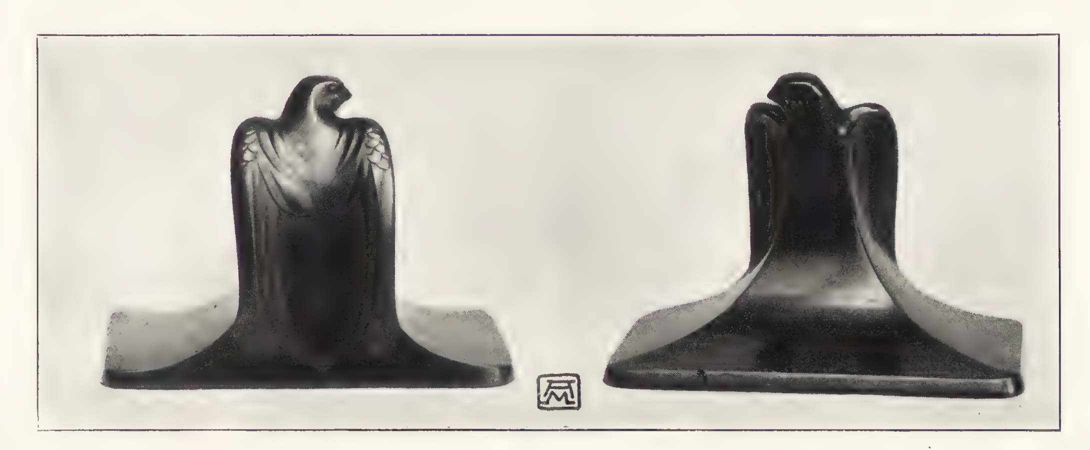




ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. REFLEKTOR-LAMPE U. TISCH-UHR IN GUSSEISEN. GESETZLICH GESCHÜTZT.
AUSFÜHRUNG: FÜRSTL. STOLB. HÜTTENAMT ILSENBURG A. H.







ARCHITEKT ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. SCHREIBTISCH-GERÄTE IN GUSSEISEN.
GESETZLICH GESCHÜTZT. AUSFÜHRUNG: FÜRSTL. STOLB. HÜTTENAMT ILSENBURG A. H.

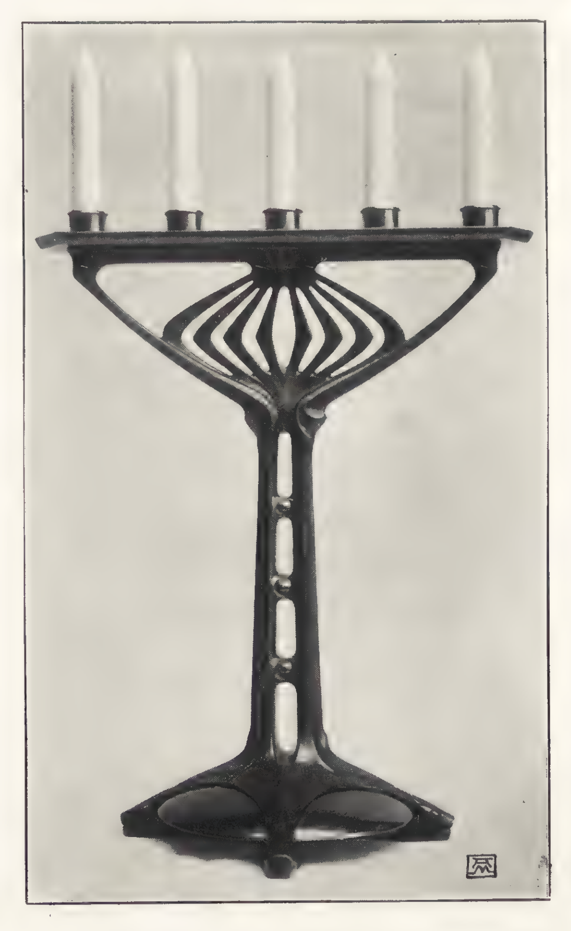


SCHULE ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG.
Wand-Brunnen in Kupfer getrieben.
Ausführung: Held Nachf. Fabrikationsrecht: Fürstl. Stolbergisches Hüttenamt Ilsenburg a. Harz.

pfui! — Es wird nicht nötig sein, auf die Einzelheiten des Zimmers hinzuweisen und an ihnen zu untersuchen, in wie weit jede von ihnen den gestellten Anforderungen an Zweckmäßigkeit, an Unterordnung unter die Wirkung des Gesamtwerkes und an individueller Schönheit entspricht. Notwendig aber ist es, auf das gusseiserne Gerät aufmerksam zu machen, das wir auf Tischen und Schränken finden. Denn hier handelt es sich um ein für das Kunsthandwerk neu erobertes Gebiet, um einen siegreichen Vorstoss in ein Territorium, das man für völlig unzugänglich hielt. Albin Müller gebührt das Verdienst, im Verein mit dem Fürstlich Stolbergschen Hüttenamt in Ilsenburg am Harz dem Gusseisen die Lebensmöglichkeit als Material für moderne künstlerische Leistungen gewonnen zu haben. Wer die gusseisernen »kunstgewerblichen« Gegenstände der jüngsten Vergangenheit mit ihren Rüstungsimitationen und ihrem falschen Silberglanz kennt, der wird seinen Augen kaum trauen, wenn er hört, dass die hier abgebildeten Dinge, die Schreibtisch-Garnitur und die Standuhr, die Lampen, der Spiegel und der Kerzenträger nicht aus Bronze, sondern aus Gusseisen hergestellt sind und dass ihr Äusseres nicht silberfarben ist, sondern von einem weichen, matt glänzenden Schwarz.

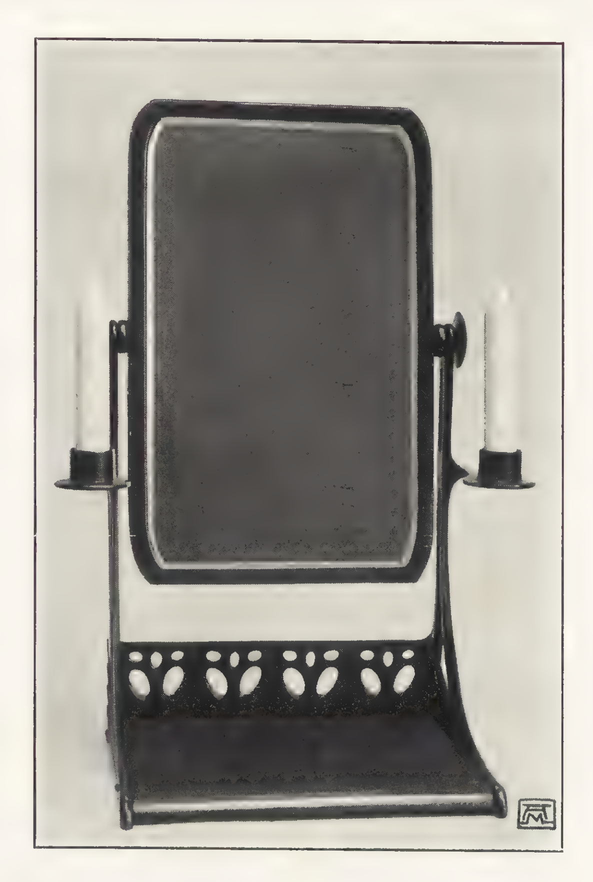
Welche Bedeutung dies Hereinziehen des Gusseisens in das Reich vornehmer Hauskunst noch haben wird, ist heute nicht abzusehen, auf alle Fälle wird aber dies schlichte, in seinen Formen so edle Kleingerät des Magdeburger Zimmers wesentlich dazu beitragen, die Aufmerksamkeit auf die Magdeburger Künstlergruppe zu lenken.

Dass die Gruppe sich in dieser eindrucksvollen Weise an der Ausstellung in St. Louis



ALB. MÜLLER—MAGDEB. *Kerzen-Leuchter in Gusseisen.*
Ausführung: Fürstl. Stolb. Hüttenamt Ilsenburg a. Harz.





ARCHITEKT ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG: *Tisch-Lampe und Toilette-Spiegel, beide in Gusseisen.*
Ausführung: Fürstl. Stolb. Hüttenamt Ilsenburg a. H. Sämtl. Gegenstände gesetzlich geschützt.

beteiligen kann, das ist ihr in erster Linie durch das tätige Interesse der Stadtverwaltung Magdeburgs ermöglicht. Wie sich denn überhaupt das aufsteigende Leben der Stadt in bezug auf Kunst und Kunsthandwerk der lebhaftesten Anteilnahme der städtischen Behörden erfreut und auch von Jahr zu Jahr die Zahl der einheimischen Auftraggeber zu Nutz und Frommen der heimischen Künstler und Kunst-Handwerker zunimmt. Es ist wohl anzunehmen, dass die Ausstellung in St. Louis dazu beitragen wird, diese erfreulichen Dinge im Fluss zu erhalten und dass die Aufnahme des Magdeburger Zimmers von Seiten der Besucher der Welt-Ausstellung das Ihrige tun



ALB. MÜLLER. *Zinn-Leuchter.*
Ausführ.: Hueck—Lüdenscheid.

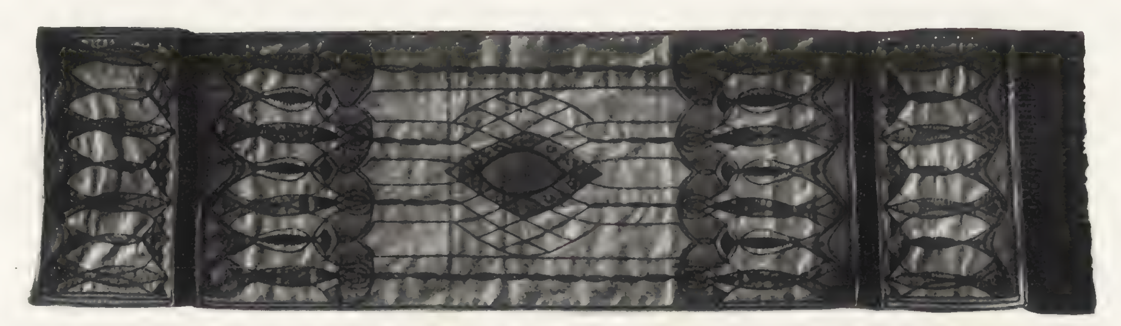
wird, auch die Zweifler — die jede gute Sache hat und haben muss — zu bekehren. — Zu bedauern ist es, dass der drängende Versandt-Termin nicht gestatten wollte, das St. Louis-Zimmer *vor* der Abfahrt nach Amerika zusammenzustellen und den Magdeburger Kunstfreunden in schöner Geschlossenheit zu zeigen. Denn auch die besten Abbildungen vermögen von dem Reize der Farben, von dem Stimmungszauber der verschiedenen Materialien kein Bild zu geben. Das Ausstellen einzelner, aus dem Zusammenhang des Ganzen gerissener Teile ruft aber naturgemäß in den Fällen, in denen das Ganze mehr ist als seine Teile, keinen voll befriedigenden Eindruck hervor. THEODOR VOLBEHR.



HANS VON HEIDER. PORZELLAN-KAFFEE-SERVICE. AUSF.: BUCKAUER PORZELLAN-MANUFAKTUR.



BILDHAUER WEGNER—MAGDEBURG. TERRACOTTA-FIGUREN, GLASIERT VON HANS V. HEIDER. KERAMISCHE VERVIELFÄLTIGUNG: KUNST-ANSTALT REPS & TRINTE—MAGDEBURG. (ORIGINALE IN BRONZE).



PAUL LANG — MAGDEBURG (JETZT KREFELD). TISCHLÄUFER IN STICKEREI-AUSFÜHRUNG.

PAUL LANG — MAGDEBURG (JETZT KREFELD). SMYRNA-TEPPICH, HANDGEKNÜPFT. AUSFÜHRUNG DURCH BENNECKE & LATTOY — MAGDEBURG. * *



PROF. HANS CHRISTIANSEN—DARMSTADT. *Kunstverglasung: Lebensfreude. Ausf.: H. Hahn—Frankfurt a. M.*

Pforzheimer Fein-Metallarbeiten a. d. Welt-Ausstellung St. Louis.

Eine korporative Vertretung der Pforzheimer Kunstindustriellen in St. Louis ist unterblieben, da bei den gegenwärtigen Zollverhältnissen kaum eine Möglichkeit geschäftlichen Erfolges vorhanden ist. Dagegen haben sich einige, an der dortigen Kunst-Gewerbeschule als Lehrer tätige Künstler zusammengetan, um im Anschluss an den Badischen Kunst-Gewerbeverein an einer kleinen Anzahl von Stücken zu zeigen, was in Pforzheim, das so verschrieen ist als Herstellungsort billiger und minderwertiger Massenware, in künstlerischer Arbeit zur Zeit geleistet werden kann.

Wie die Abbildungen zeigen, handelt es sich dabei meist um Schmuckstücke. Unter diesen wiederum fällt der Löwenanteil der Ausführung in Silber zu. Das ist nicht etwa, wie man wohl meinen könnte, deswegen der Fall, um die Sache billiger zu machen, sondern es sind dabei wesentlich künstlerische Erwägungen maßgebend gewesen. Der moderne Künstlerschmuck ist hauptsächlich auf das Silber angewiesen, während das Gold einen verhältnismäßig geringen Anteil daran hat. Das liegt wohl zum Teil am Material selbst; das Silber eignet sich für eine breite und grosszügige Behandlung, wie sie unserer neuen Kunst im Blute liegt, unzweifelhaft besser als das Gold. Aber es sind doch auch die Verkaufsverhältnisse, die hier wesentlich mitsprechen. Dasjenige Publikum, welches für den Vertrieb von feinem Goldschmuck hauptsächlich in Betracht kommt, ist eben nur in Ausnahmefällen für moderne Ornamentik, für moderne Auffassung zu haben. Das ist merkwürdig — und bedauerlich — aber es ist so, wenigstens jetzt noch. Hoffentlich ist auch hier bald eine Wendung zu verzeichnen. Bezüglich des Steinmaterials ist für die abgebildeten Stücke zu bemerken, dass entweder Türkisenmatrix, das Muttergestein des echten Türkis, eine hellblaue Gesteinsart mit bräunlicher oder schwärzlicher



PROF. HANS CHRISTIANSEN—DARMSTADT. KUNSTVERGLASUNG: DAS JAHR. AUSFÜHRUNG VON HEINRICH HAHN—FRANKFURT A. M. *



KUNSTGEWERBL. WERKSTÄTTEN ONDER DEN ST. MAARTEN-HAARLEM (HOLLAND) UND PARIS, RUE FAUBOURG, ST. HONORÉ. KAMIN-GARNITUR.

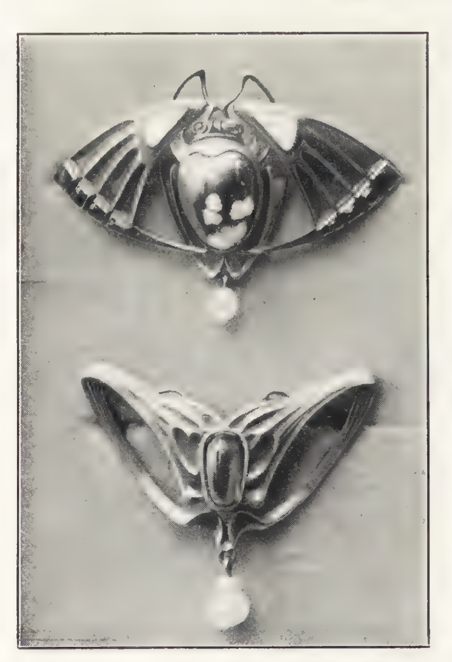


PROFESSOR JUL. MÜLLER-SALEM. KASSETTE IN SCHMIEDEEISEN MIT GRUBEN-EMAIL. FR. KÄRCHER: AUSFÜHRUNG. WELT-AUSSTELLUNG ST. LOUIS 1904.

BRONZE-PLAKETTE
VON PROF. F. WOLBER—
PFORZHEIM.



SCHMUCK-GEGENSTÄNDE
FÜR DIE WELT-AUSSTELLUNG
ST. LOUIS 1904.



ENTWÜRFE VON PROFESSOR G. KLEEMANN —PFORZHEIM. AUSFÜHRUNG: THEODOR FAHRNER, ZERENNER, LAUER & WIEDMANN * IN PFORZHEIM. *



BROSCHE VON PROF. F. WOLBER—
PFORZHEIM.
AUSFÜHRUNG: TH. FAHRNER—
PFORZHEIM.



SCHMUCK-GEGENSTÄNDE
FÜR DIE WELT-AUSSTELLUNG
ST. LOUIS 1904.



PROF. JUL. MÜLLER-SALEM—PFORZHEIM. DIE MANSCHETTEN-KNÖPFE VON PROF. F. WOLBER—PFORZHEIM. AUSFÜHRUNG: THEODOR FAHRNER—PFORZHEIM.



PROF. JUL. MÜLLER-SALEM—PFORZHEIM. ENTWURF. KOPF-BROSCHE VON PROF. F. WOLBER—PFORZHEIM. AUSFÜHRUNG: THEODOR FAHRNER—PFORZHEIM.

Aderung, oder eine mineralogische Neuheit, Azuridin genannt, zur Verwendung kam, letzteres ein amerikanischer Stein von grüner Grundfarbe mit blauen Flecken.

Die Pforzheimer Künstler, welche zu den abgebildeten Schmucksachen Entwürfe und Modelle geliefert haben, sind die Professoren Kleemann, Wolber und Müller-Salem. Bildhauer Prof. Wolber hat die beiden Kopfbroschen, die Plakettknöpfe und die grössere Bronzeplakette beigesteuert, deren klare und weichfliessende Modellierung sich den Bedingungen der Kleinplastik so glücklich anpasst. Besonders darf wohl auf die Dornröschenbrosche, als ein nach Komposition und Durchführung besonders glückliches Stück, aufmerksam gemacht werden.

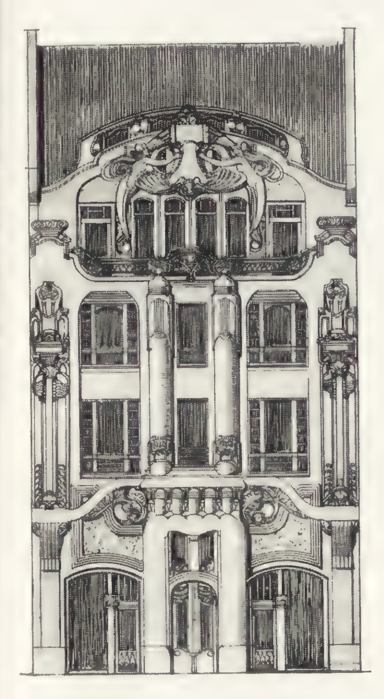
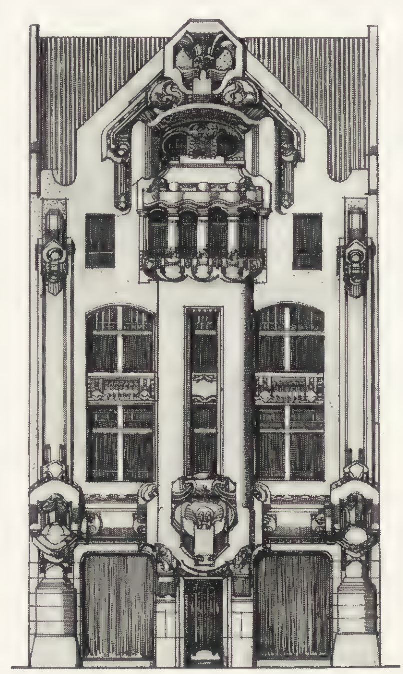
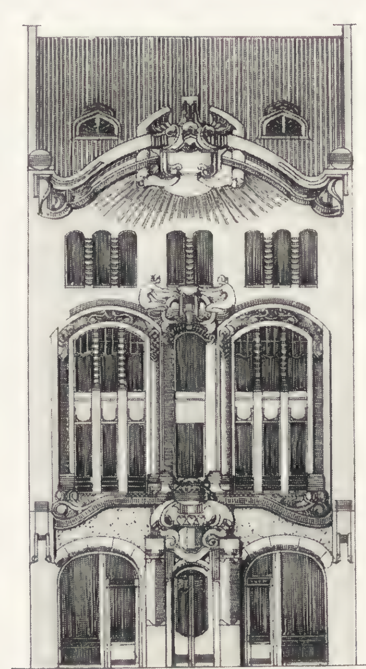
Von Professor Kleemann rühren die vier Broschen her unter der Bronzeplakette. Ihre zierliche und geschmeidige Linienführung trägt im wesentlichen den Karakter des Goldes. Als bedeutsames Ziermittel ist hier das jetzt wieder mehr in Aufnahme gekommene Email à jour verwendet, dessen weiche Töne mit dem verwendeten Steinmaterial (Opal und Türkisenmatrix) besonders gut zusammengehen. — Herber und straffer in der Linienführung sind die Arbeiten nach Entwürfen von Professor Müller—Salem. Von wuchtiger Ruhe ist die schmiedeiserne Kassette; für die kreisrunde Füllung auf dem Deckel, Dornröschen darstellend, hat der Künstler auf die alte und leider gegenwärtig so ganz vernachlässigte Technik des Grubenemail zurückgegriffen. — Auf die beiden Anhänger desselben Künstlers sei noch aufmerksam gemacht. Ich habe das Gefühl, als ob der rechtsabgebildete eine Fortentwickelung der Komposition des andern sei. — Die letztabgebildete Serie von Schmuckstücken ist nach Entwürfen des jungen Stuttgarter Künstlers Franz Böres entstanden. Ohne seine Selbständigkeit irgend anzutasten, möchte man sagen, dass er die letzten Konsequenzen aus einer Ornamentierungsweise zieht, die durch Behrens und Olbrich in unsere Kunst eingeführt worden ist: Nicht nur jeder Anklang an eine Naturform, auch der freie Zug der Hand ist vermieden zu Gunsten der geraden, resp. geometrischen Linie. In dem Rahmen dieser strengen Selbstbeschränkung zeigt Böres in der Tat aussergewöhnliche Qualitäten. Mit den abgebildeten Stücken ist eine unleugbare Bereicherung des Formenschatzes der modernen Schmuckkunst gegeben. Die Ausführung ist in Silber mit durchgeputzter Oxydierung und tiefblauem Email gegeben.

Die abgebildeten und besprochenen Arbeiten haben durchweg von den ausführenden Firmen Th. Fahrner, Fr. Kärcher, Zerenner, Lauer & Wiedmann eine verständnisvolle und gediegene Durchbildung erfahren. Das ist um so anerkennenswerter, als die äusserst reservierte Modellierung derselben eine sehr feinfühlige Hand erfordert. R. R.

FRANZ BÖRES—STUTTGART. ENTWURF.
THEOD. FAHRNER—PFORZHEIM. AUSFÜHRUNG.

BERICHTIGUNG. Im Aprilheft der »Deutsche Kunst und Dekoration« ist in der I. Veröffentlichung der Antworten auf die Umfrage »Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?« auf Seite 418 unten unter 3 der Ausführungen Professor Dr. Paul Johannes Rée—Nürnberg zu ändern: »dass die freie künstlerische Fantasie schon das Gepräge *verleiht*«.

DIE REDAKTION.

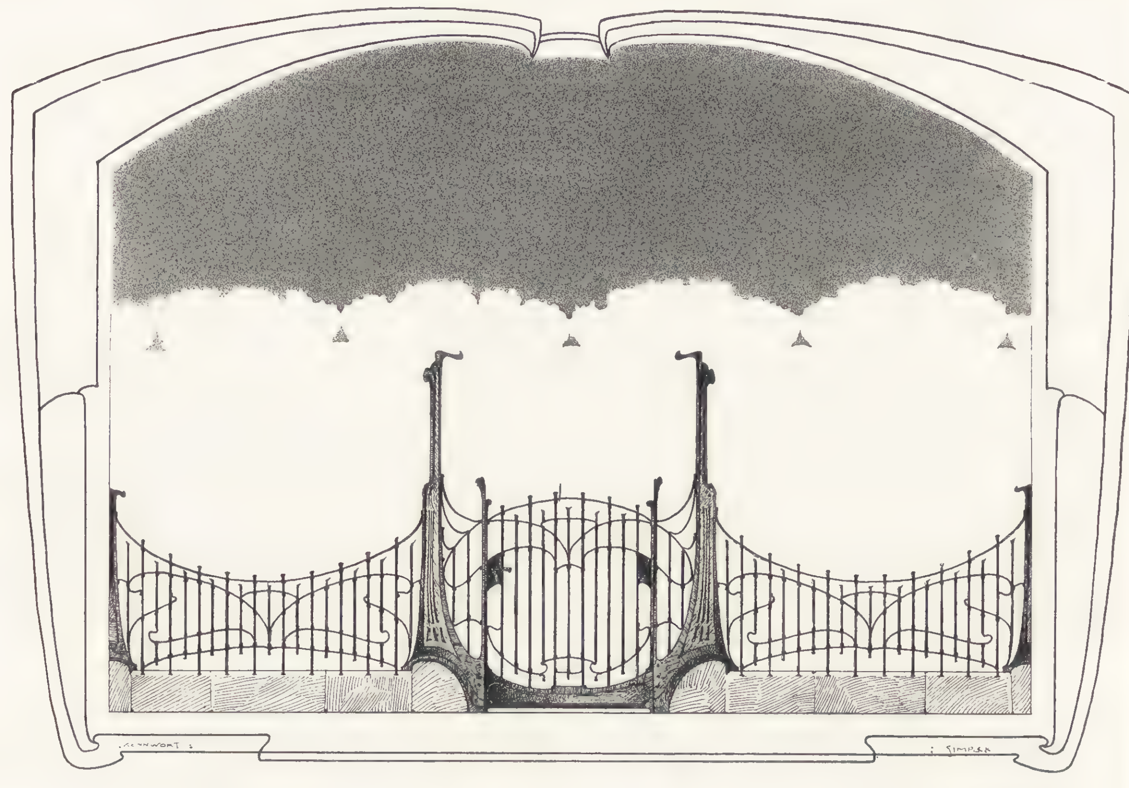
ARCHITEKT JOHANNES SCHEUERMANN—CHARLOTTENBURG. *Entwürfe zu modernen Geschäftshäusern.*

NEUERE ARCHITEKTUR-ENTWÜRFE VON JOHANNES SCHEUERMANN-CHARLOTTENBURG. Wir geben hier mehrere Fassaden-Entwürfe wieder, in denen unverkennbar das Bestreben zum Ausdruck gebracht ist, die Front des modernen Geschäftshauses im Sinne des neuen Stiles grosszügig zu lösen und hierbei die verhältnismässig zahlreichen und zum Teil grossen Fensteröffnungen zusammen zu fassen derart, dass eine kraftvolle Gestaltung des verbleibenden Mauerwerks nach baukünstlerischen Gesichtspunkten ermöglicht werden konnte. Die für Ausführung in Haustein gedachten Fassaden zeigen kräftig gehaltene Gliederungen und plastische Ornamente; wenn auch in diesen Einzelheiten ein leises Nachklingen der Ausläufer der Wallot-Schule bemerkbar ist, so ist aber doch eine grosse selbständige Verarbeitung der baukünstlerischen Idee in diesen Fassaden zutage getreten, die allen jenen Versuchen, solche Fassaden ganz im Glas-Eisen-Stil zu lösen, doch vorzuziehen sein dürften. — Das weiter abgebildete wirkungsvolle Grabmal stammt von demselben Künstler.

ARCHITEKT JOHANNES SCHEUERMANN.



ENTWURF ZU EINEM GRAB-DENKMAL.



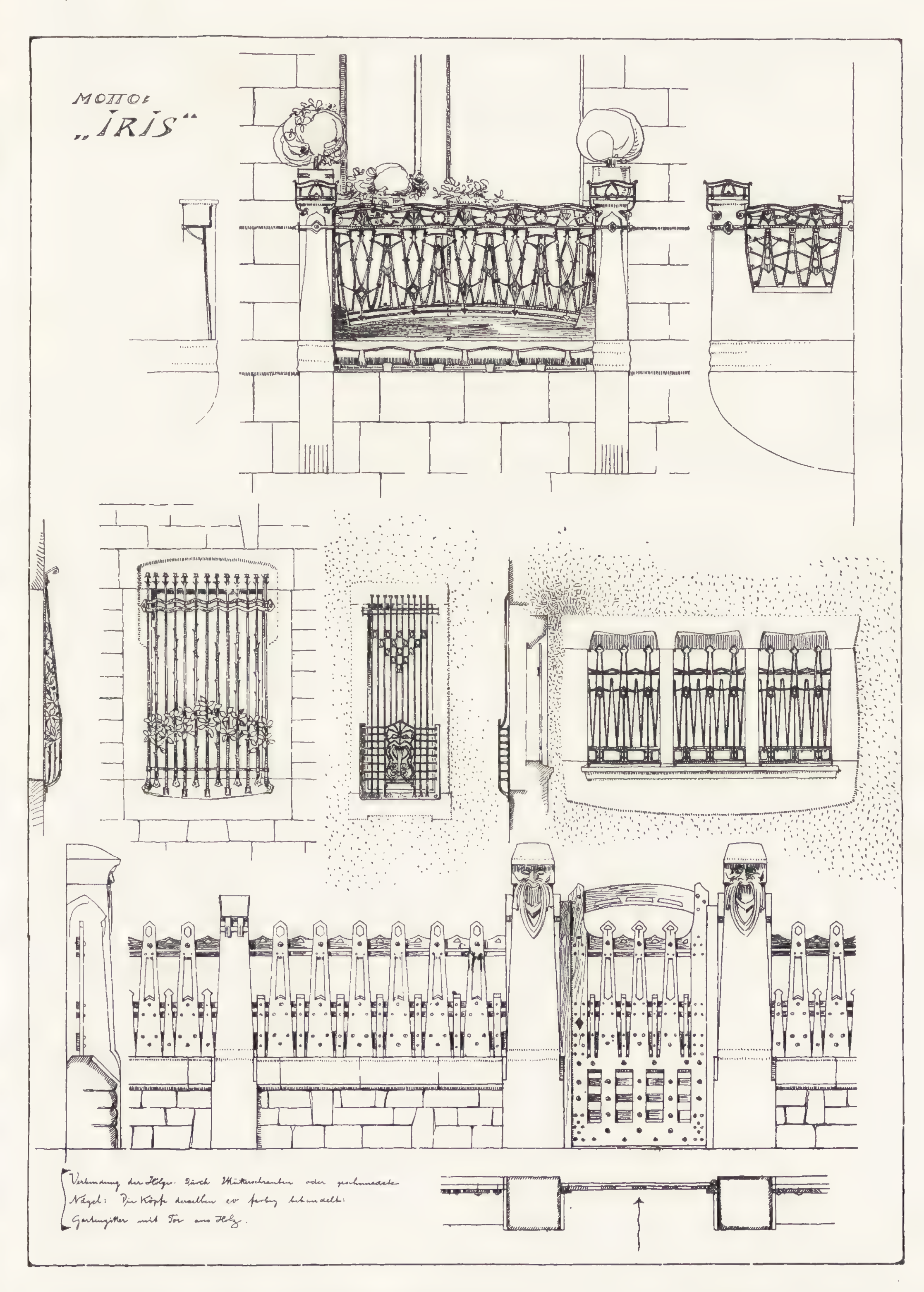
C. DREYSSE—ZABERN I/E. *Lobende Erwähnung.*

Die Gesetze des Mosaiks.

(Schluss von Seite 439, Mai-Heft.)

Indes, wenn wir so Steinchen von Steinchen durch verschiedene Färbung trennen und selbständig machen, besteht da nicht Gefahr, dass das Ganze auseinanderfällt, dass all die Einzel-Individuen sich nicht mehr zu einer umfassenden Einheit zusammenbringen lassen? In der Tat ist dies eine der Schwierigkeiten, welche im Mosaik liegen, trotz dieser Buntheit eine Bildwirkung und trotz der denkbar grössten Mannigfaltigkeit im einzelnen — Einheitlichkeit des Ganzen zu erzielen. Allein gerade deshalb wird das Problem manchen zur Bearbeitung reizen!

Nun ein weiteres! Die Steinchen und Glasstücke, welche zur Herstellung des Mosaiks dienen, werden zusammengesetzt; dieses Zusammensetzen ist ebenfalls wesentlich für die Technik. Es ist nicht etwa wie bei der Schablonenmalerei, wo die Einzelflecke durch eine Schablone, durch Löcher hindurch aufgetragen werden; nicht wie beim Laubsägen, wo sie aus einem Stück Holz ausgesägt werden; nicht wie ein Nagelmuster, das durch einfaches Einschlagen von Nägeln succesive entsteht; sondern die Stein- und Glasstücke, zugleich von einer gewissen Stärke und Widerstandskraft, werden nebeneinandergesetzt. Eins stösst das andere; immer bedingt die Gestalt des vorhergehenden die des folgenden. So ist ihre Zusammenlagerung nicht das Werk des Zufalls, sondern nach einer gewissen Gesetzmäßigkeit erfolgt, und in der Gesamterscheinung kommt dies auch zum Ausdruck. Es ist eine gewisse Abhängigkeit des einen vom andern in seiner Form sowohl wie überhaupt in seiner ganzen Existenz. Man sieht, wie jedes Stück seinen Halt erst empfängt durch seine Umgebung. Eins scheint auf das andere zu drücken, wie es selbst von allen Nachbarn gedrückt, eingeengt, festgehalten wird; ein ähnliches Schauspiel scheint man zu erleben, wie wenn eine mächtige Volksmasse sich irgendwo gestaut hat und nun keiner mehr vor- noch



ARCHITEKT CHRISTIAN HÖVEL—DÜSSELDORF.

BALKON-, FENSTER- U. EINFRIEDIGUNGS-GITTER: I. PREIS MK. 60.



PAUL MAIENFISCH—DRESDEN. *Lobende Erwähnung.*

rückwärts zu gehen vermag, aber auch sich selbst nicht mehr zu halten braucht, da er, vermöge des Druckes und Gedränges von allen Seiten, nicht fallen kann. In diesem gegenseitigen Drücken und Schieben, das wir im guten Mosaik zwischen den einzelnen Stücken wahrzunehmen glauben, haben wir Kräfte, die dieser Technik allein eigentümlich sind und die zu einer künstlerischen Wirkung geführt werden können. Wiederum beruht diese hauptsächlich darauf, wie die von den Einzelstücken repräsentierten Individualitäten sich zu grösseren Einheiten zusammenschliessen. Ja, jeder Stein muss ein Individuum vorstellen. Der grosse da ist ein starker, brutaler, herrischer Geselle, er kümmert sich nicht um die Konturen seiner Umgebung, sondern mit einem »Platz da, ihr Wichte!« drängt er die schwächeren Nachbarn auseinander. Dort haben sie einen recht in die Mitte genommen und drücken ihn fast zu Tode; andere wieder ordnen sich brav zu einer schönen Gruppe zusammen, diese bewegen sich zierlich nebeneinander her; kurz, die Kunst besteht darin, ausdrucksvolle »Zusammensetzfiguren« zu erzielen, die dem Auge gleichsam verkünden, dass sie aus einem Nebeneinander von kraftbegabten Einheiten entstanden. Man muss den Formen ansehen, dass sie auf dem Wege der Zusammensetzung geworden sind. Bei manchen üblichen Mosaikmustern allerdings wird unser Auge nichts davon konstatieren können; diese sind dann eben nicht in Mosaik »gedacht«, sind keine »echten« Mosaikmuster, sondern gehören vielleicht, direkt zu den —

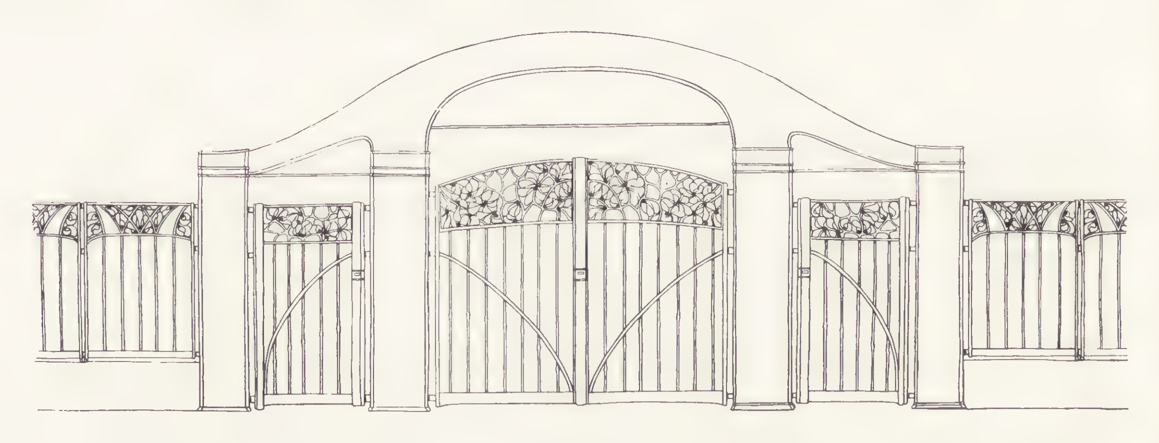


PAUL MAIENFISCH—DRESDEN. *Lobende Erwähnung.*

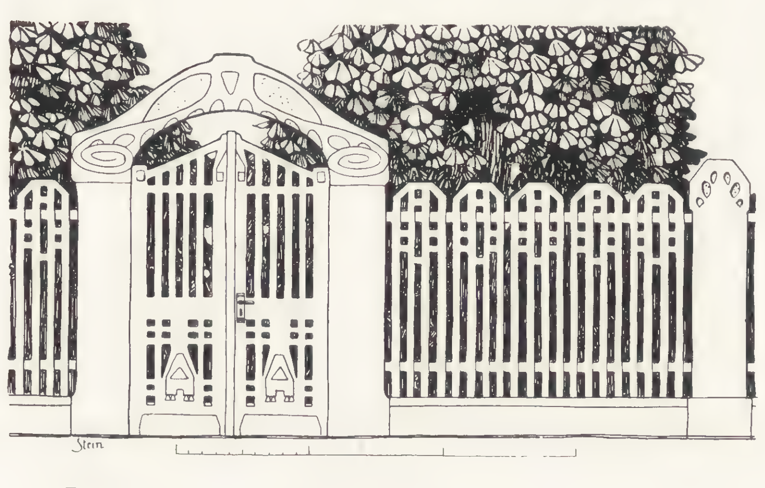


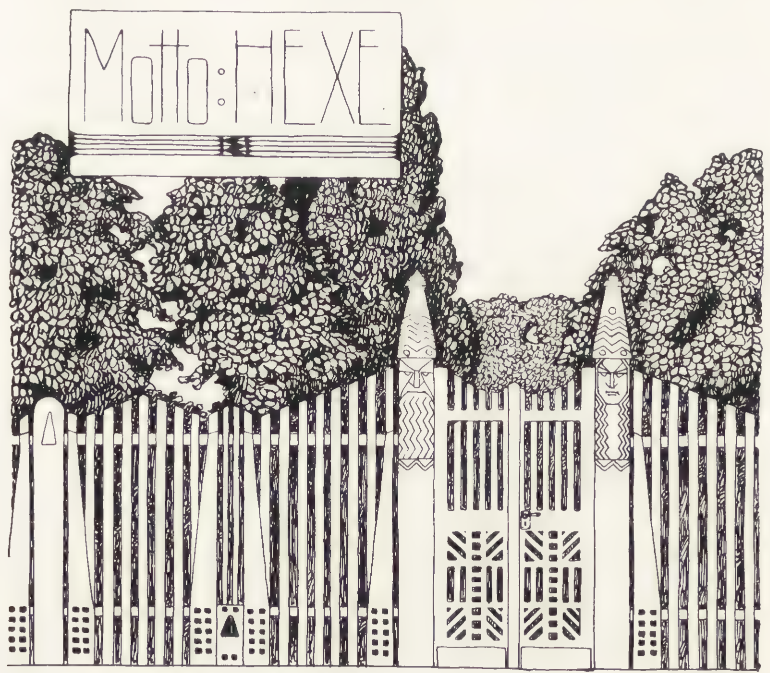
PAUL MAIENFISCH—DRESDEN. LOBENDE ERWÄHNUNG.

XII. WETTBEWERB DER »DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION«.



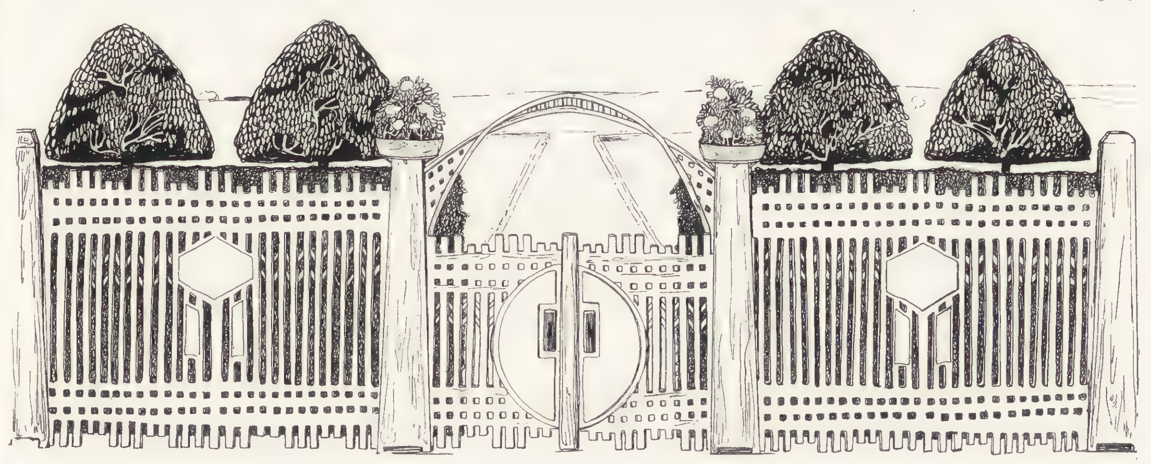
HILDEGARD NIEMEYER—HALLE A/S. *Entwurf zu einem Garten-Gitter. Lobende Erwähnung.*





HERMANN KÖNIG—MAGDEBURG. *Lobende Erwähnung.*

nicht technischen, aber ästhetischen — Unmöglichkeiten in Mosaik. Das gute Mosaik aber sieht aus, wie wenn es in jedem Moment von neuem entstände, wie etwa eine dorische Säule ohne Unterlass vom Boden aufzusteigen, elastisch nachzugeben, kräftig sich wieder zusammenzufassen und die Last zu tragen scheint. Jede einzelne Form ist dann Ausfluss einer entsprechenden inneren Kraft, und das Ganze das Resultat des Gegeneinanderwirkens der verschiedenen Einzelkräfte. — Solch ein Mosaik ist lebensvoll, und damit künstlerisch, denn der Zweck der Kunst ist Leben, und zwar Leben gesteigerter und höherer Art. Wie weit die letztere Forderung eines Lebens höherer Ordnung erfüllt werden kann, hängt ab von der Fülle und Harmonie des Innenlebens des Künstlers. Nun muss freilich zu dem bisher Gesagten ergänzend hinzugefügt werden, dass es verschiedene Arten von Mosaik



LOTTE RUDOLPH—DRESDEN. *Lobende Erwähnung.*

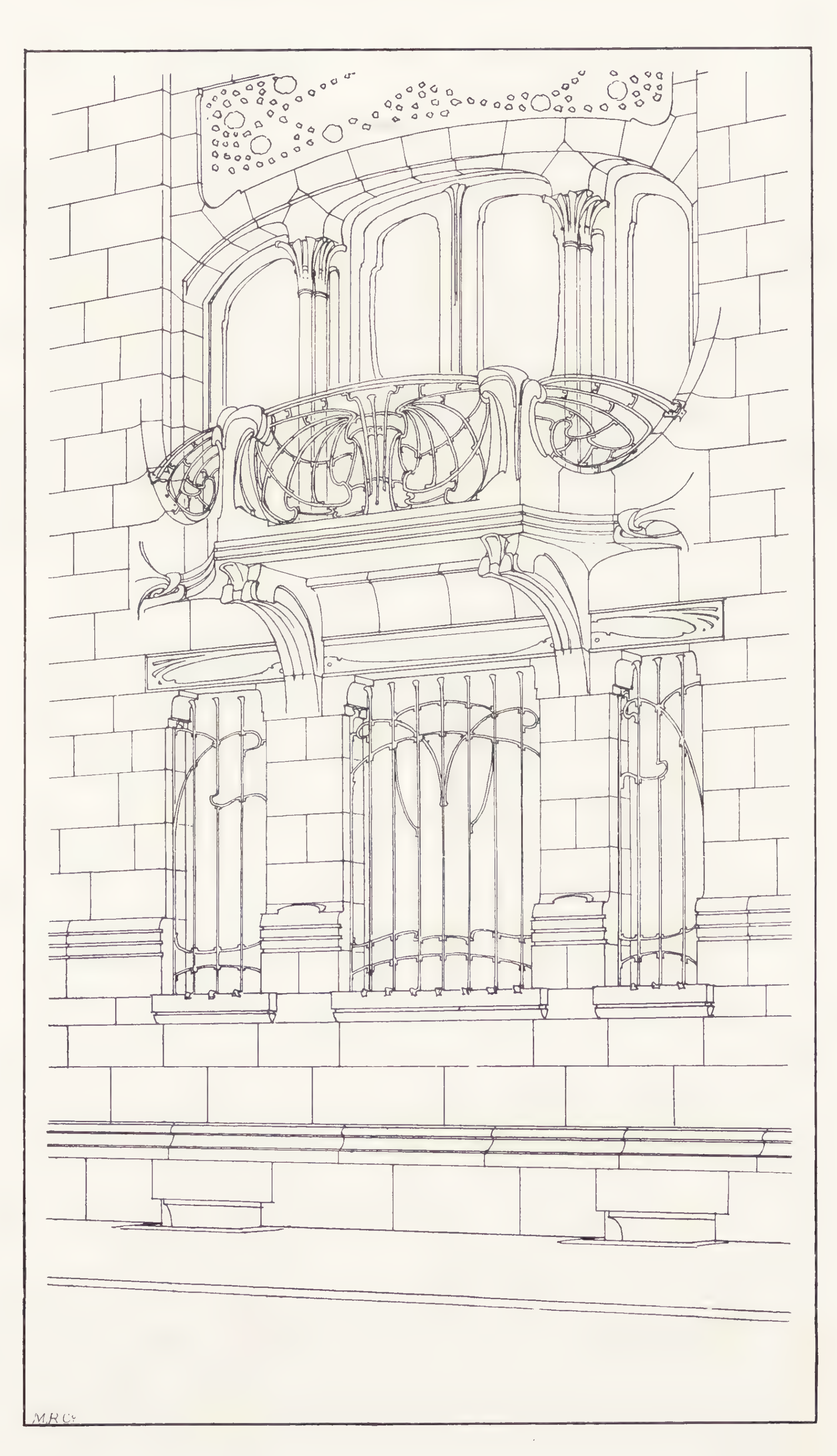
gibt. Je kleiner die Elemente werden, und je grösser die Entfernung, aus der sie zu sehen, desto weniger werden sie als Einzelheiten erkannt; die Fläche erscheint demgemäß mehr gefärbt als zusammengesetzt. Damit verschwinden aber auch die besonderen Reize des Mosaiks, soweit sie in seiner eigentümlichen Technik begründet sind. — Ebenso ist es natürlich dann, wenn die Steine und Glaspasten alle von gleicher Grösse und Form sind, nicht mehr möglich, feinere Wirkungen zu erzielen.

Als letzten Punkt will ich noch hervorheben, dass auch der Bestimmungsort des Mosaik-Kunstwerkes berücksichtigt werden muss. Jedermann sieht ein, dass auf dem Fussboden gröbere Technik und Formen am Platze sind als an der Wand; auch die Farben werden auf dem Boden mehr stumpf und hart, an der Wand dagegen warm und leuchtend gewählt werden. Besonders aber ist hier auf die Richtung zu achten, an der Wand dominiert selbstverständlich die Vertikale, auf dem Boden dagegen haben wir keine ausgesprochene Hauptrichtung, und es wären hier Kompositionen, die an der Wand passen, gänzlich verfehlt. Doch werden diese Sünden weniger häufig begangen.

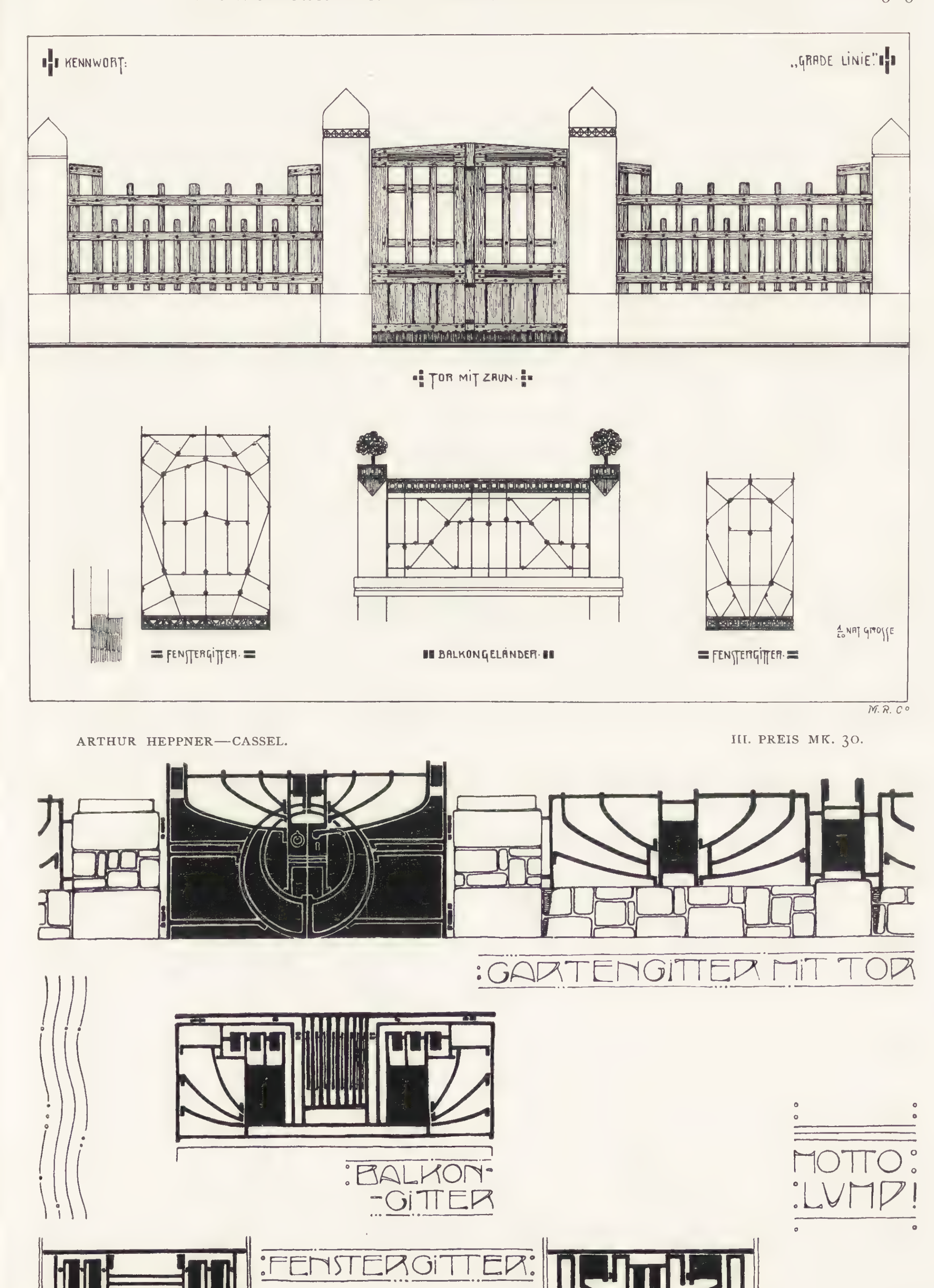
Wenn sich nun durch die vorstehenden Ausführungen jemand abschrecken liesse, sich mit Mosaik zu beschäftigen, so wäre ihr Zweck nicht erreicht; sie sollen vielmehr einladen zur Bearbeitung und Lösung der speziellen Probleme, damit diese edle Technik, welche jetzt aus praktischen Gründen schon viele Beachtung findet, auch in künstlerischer Hinsicht einer Blütezeit zugeführt werde. Ein Mosaikstil möge neu erstehen! A. JAUMANN.



PHILIPP SCHAEFLEIN—MAINZ. *Lobende Erwähnung.*



C. DREYSSE—ZABERN I/E. II. PREIS MK. 40.



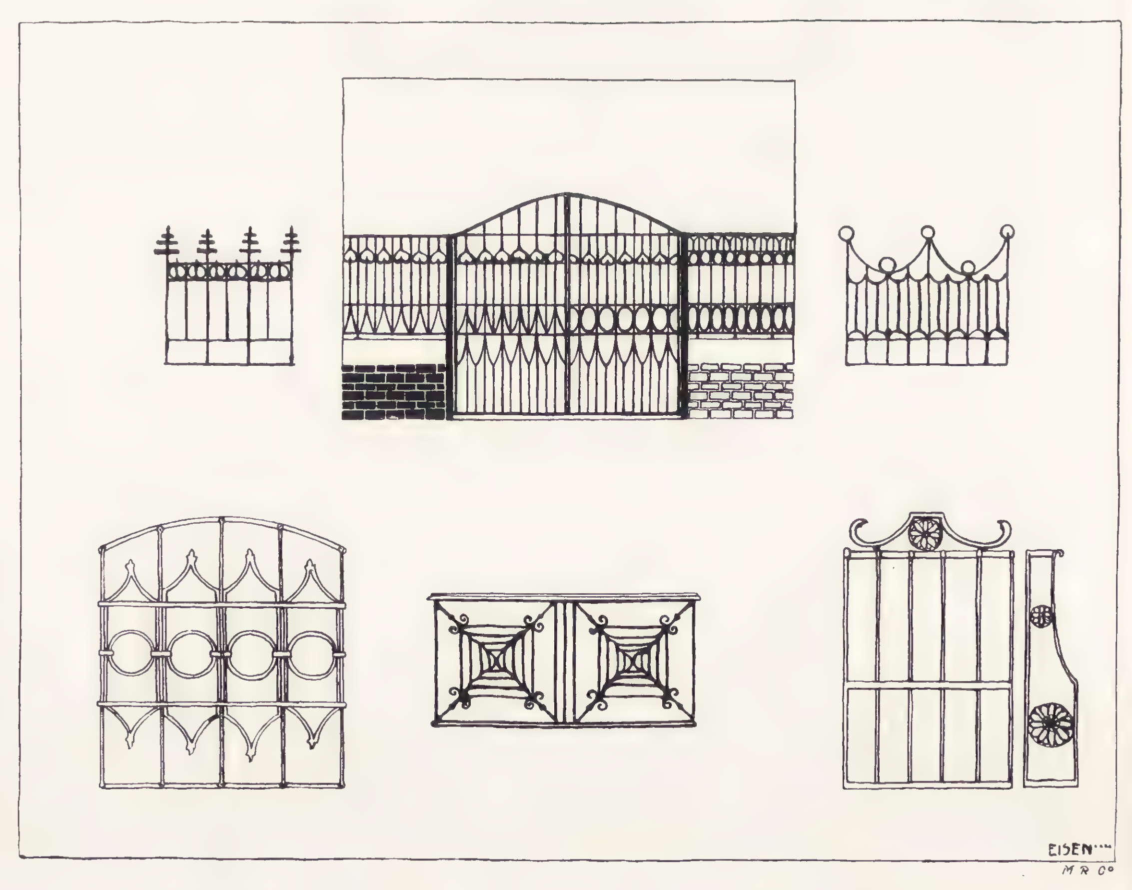
ARTHUR HEPPNER—CASSEL. III. PREIS MK. 30.

ALFRED BERNHEIM—PFORZHEIM. GITTER UND GITTER-FÜLLUNGEN. LOBENDE ERWÄHNUNG.

PAUL MAIENFISCH—
DRESDEN.

LOBENDE ERWÄHNUNG.



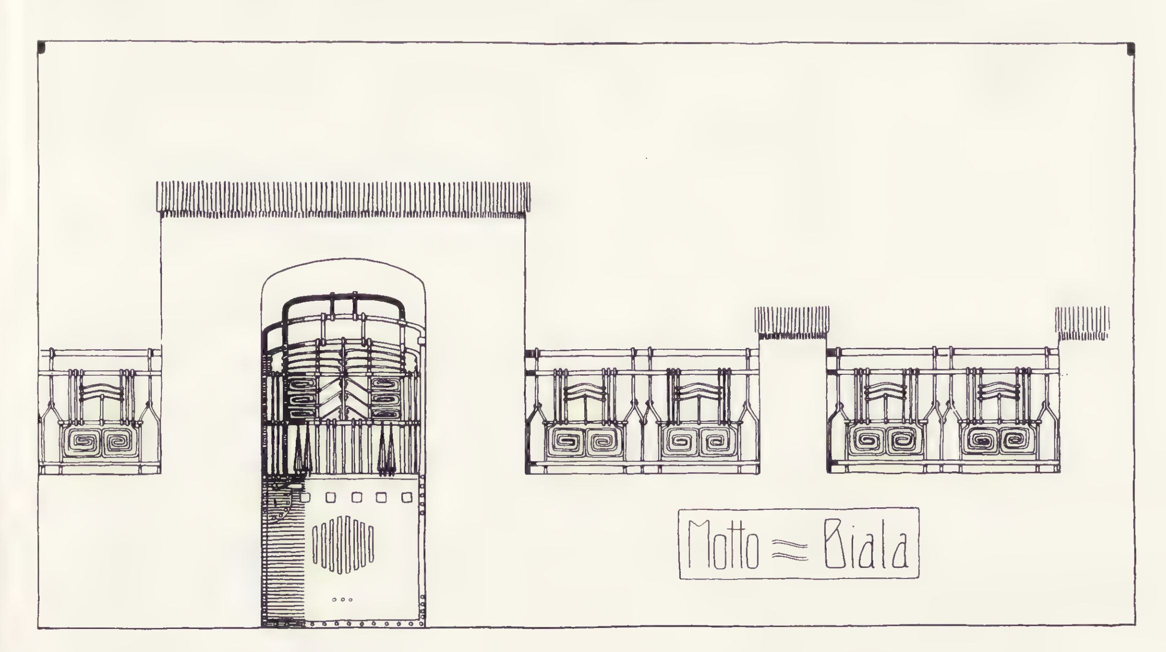


CARL BRÄUER—WIEN VI. VERSCHIEDENE GITTER-ENTWÜRFE. LOBENDE ERWÄHNUNG.

Gitter-Entwürfe aus unserem XII. Wettbewerb.

Das Gitter spielt in der Kultur- wie Kunstgeschichte eine beachtenswerte Rolle. Es ist ein ungewöhnlich fein registrierender Gradmesser der Zivilisation, und in dieser des technischen Könnens und der Steigerung des Geschmacks. In früheren Zeiten haftete dem Gitter ein gewisser barbarischer Zug an. Es hatte weit über seine Bestimmung hinausgehende rauhe, verletzende Äusserlichkeiten; es sollte gleichsam ein »Kräutlein rühr' mich nicht an« sein, gegen das unsere Stacheldrahtzäune als harmlose Abweiser anzusehen sind. Aber wir haben auch heute noch rohe, brutale Mittel zur Eigentumssicherung in Anwendung, die unserer sonstigen Zivilisation unwürdig sind — ich meine Glasscherben und Spiesser auf Mauern und die Spitzen der Gitter.

Das Gitter der Renaissance wird schon zum Kunstwerk, das des Barock- und Rokoko-Stils mit Palmenzweigen, Laub- und Blumenguirlanden erfährt sogar eine poetische Umschreibung der Grenzsicherung und des Eigentumschutzes. Und so soll auch ein Gitter mehr abgrenzen, abschliessen, aber nicht abwehren, vor allen Dingen nicht abschrecken, oder gar, wie das noch häufig der Fall ist: harmlos Neugierigen die Hände verletzen und die Kleider zerreissen. Wenn so etwas im eigenen Hause vorkommen kann, wie an Treppen- und Brüstungsgittern — und solcher Fälle sind noch heute häufig — so bedeutet das natürlich ein völliges Versagen der künstlerischen Absicht. Solche Mängel darf kein Gitter zeigen. Es soll nur abgrenzen, einschliessen, aber doch wohl bei Völkern der weissen Rasse so, dass es keine Rauheiten, kein Abstossen zeigt, das vielmehr auch dritten vergönnt, sich an den hinter ihm geborgenen Kostbarkeiten und Naturschönheiten zu erfreuen. Auch bei Banken und sonstigen Schatzhäusern können Gitter gegen Einbruchsversuche bei aller Stabilität und Sicherheit noch so gestaltet sein, dass sie schön, ja in gewisser Hinsicht im Sinne des Kulturfortschritts wirken. Die hier abgebildeten Gitter-Entwürfe zeigen gerade in dieser Hinsicht einen ungewöhnlichen Fortschritt, eine Wohlanständigkeit bei schönen Wirkungen. Kein einziger Entwurf verstösst gegen derartig billige Forderungen, alle zeigen in der Hauptsache auch die sittlich fortbildende Tendenz des neuen Stils, nach welcher Richtung derselbe, durch manche platte Äusserlichkeit verunglimpft, leider noch immer zu wenig gewürdigt wird. O. SCH.—K.



HERMANN KÖNIG—MAGDEBURG. *Gitter-Entwurf. Lobende Erwähnung.*



VERANDA- UND GARTEN-MÖBEL NACH ENTWÜRFEN VON ARCHITEKT CHRISTIAN HÖVEL — DÜSSELDORF. *



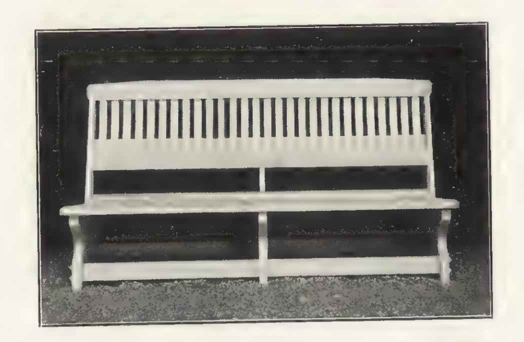
AUSFÜHRUNG VON DER KORB- UND ROHR-MÖBEL-FABRIK RÜPING & FRITZ — COBURG. * GESETZL. GESCHÜTZT.





MARG. JUNGE—DRESDEN. *Entwurf zu diesen Möbeln.*

NEUE VERANDA- UND GARTEN-MÖBEL. Als die Grossstädte anfingen, sich zu recken und zu dehnen, ihre Festungs-Gürtel und Bau-Einschränkungen abzuwerfen, erweiterten sie ihre Lungen durch Einverleibung der nächsten Ortschaften und Siedelungen, durch weite Flächen alten Kultur-Landes. Die Villa, das Landhaus, das Eigenhaus wurde der Wunsch Vieler, und im engsten Zusammenhange damit das Verlangen nach einem Stück eigenen Landes, nach einem Garten. Lichtwark ist dafür mit seiner ganzen Kraft eingetreten und dabei natürlich für die künstlerische Gestaltung dieser Anwesen. In den letzten Jahren ist ganz besonders der Garten in den Vordergrund getreten, und man bemüht sich allenthalben, ihn und seinen Inhalt mit der Umgebung in Einklang zu bringen, ihn deutschen Verhältnissen anzupassen. Auch die Redaktion der »Zeitschrift für Innen-Dekoration« befasste sich mit dieser Aufgabe durch Erlass eines Preisausschreibens, dessen Ergebnis im Januar-Heft d. J. der »Innen-Dekoration« veröffentlicht worden ist. — Die auf den Seiten 518 uud 519 des vorliegenden Heftes abgebildeten Veranda- und Garten-Möbel dürfen gleichfalls als wertvolle Schöpfungen für die Möbelierung unserer Gärten (wenn man sich so aussprechen darf) angesprochen werden. Ihre schöne und solide Formengebung scheint besonders deutschen Ansprüchen Rechnung zu tragen, und allem Anschein nach wohl auch unsern klimatischen Verhältnissen gerecht zu werden. — Wir, die wir Grossstädter sind, kennen leider noch viel zu wenig die Annehmlichkeiten, die der Garten, und sei es die kleinste Scholle Landes, in sich birgt. Seine Pflege durch uns, unsere Betätigung in ihm umfasst unter Umständen ein Stück Kultur-Arbeit mit ethischem Hintergrund, die wir sonst durch keine andere Tätigkeit, jedenfalls nicht durch geistige zu leisten vermögen. Und wenn wir dabei mehr als bisher der Schönheit gedenken, für welche doch gerade im Garten so unendlich viel Raum ist, so bedeutet das einen Fortschritt ohne gleichen. DIE REDAKTION.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. *Entwurf.*



JOHN P. WHITE. *Entwurf. (Auch der Drilling-Bank.)*

SÄMTLICHE MÖBEL SIND GESETZLICH GESCHÜTZT.



Neue Garten-Möbel der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst Dresden.

Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?

Eine öffentliche Umfrage von Hermann Hirschwald—Berlin.

III. Veröffentlichung der eingelaufenen Antworten. (Fortsetzung aus dem Mai-Heft.)

Dr. jur. Karl Schaefer, Schriftsteller, München: Ihrem Wunsche, eine Antwort auf die Frage: »Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?« aus meiner Feder zu erhalten, komme ich hiermit bereitwilligst nach. Ich beurteile die Frage nicht als »Künstler«, auch nicht als »Gewerbetreibender«, sondern — wenn ich so sagen darf — als Schutzrechtler, d. h. als einer, der dem *geistigen Interessenschutz* beruflich sehr nahe steht und ihm auf Gebieten, wo er als ein Bedürfnis hervortritt, in vollem Maße von Recht und Gesetz aber noch nicht anerkannt ist, die Konzession der Gleichberechtigung gern einräumt, soweit diese den rechtlichen Inhabern (Urheber und Rechtsnachfolgern) des Erzeugnisses gewährt werden kann.

Schon das Wort selbst: »*Erzeugnis des Kunstgewerbes*« sagt uns, dass es Erzeugnisse gibt, in denen sich Kunst und Gewerbe begegnen, sich zu einem konkreten Ganzen vereinigen. Überall, wo dies in erkennbarer Weise der Fall ist, können wir nicht umhin, zu bekennen, dass der Gegenstand, um den es sich handelt, zwei verschiedene Merkmale hat, die auf seine Bestimmung Einfluss haben, dass derselbe Gegenstand zwei verschiedenen schaffenden Faktoren seine Entstehung verdankt, nämlich: dem Gewerbe einer- und der bildenden Kunst andererseits.

Es fragt sich aber, wenn wir die *Schutzfrage* dabei im Auge behalten, die ja mit der Urheberfrage im engsten Zusammenhang steht, soweit es sich um einen *selbständigen* Schutz des Erzeugnisses als solches handelt, bis zu welchem Grade bei einem *gewerblichen* Erzeugnis geistige, schöpferische Arbeit im künstlerischen Sinne betätigt ist? Denn nur wenn letztere, sei es in bildlicher Darstellung, sei es durch eigenartige Formgebung in sinnfälliger Weise am Gegenstand in die Erscheinung tritt, wird man von einem wirklichen Konkurrieren, von einem sichtbaren Vorhandensein von Gewerbe und Kunst am Werke sprechen können.

Meiner Anschauung nach muss man aber unter den kunstgewerblichen Gegenständen selbst zwei verschiedene Gattungen unterscheiden. Es gibt gewerbliche Gegenstände, die Anspruch auf das Prädikat »*kunstgewerblich*« deshalb erheben, weil an ihnen, obwohl sie in erster Linie »Gebrauchs-Gegenstände« sind, fremde, bereits vorhandene, ein selbständiges Dasein führende »Werke der bildenden Kunst« in der Nachbildung, sei es getreu oder mit Abänderungen zum Ausdruck kommen. Andererseits gibt es — und hierauf scheint mir besonders Gewicht gelegt werden zu müssen — gewerbliche Gegenstände, die als solche *neue Kunstformen* im Gewande und im Dienste der Industrie schöpferisch zum Ausdruck bringen und hierdurch selbst zu einem konkreten Bestandteil der Kunst oder einer bestimmten Kunstrichtung, z. B. des Jugendstiles werden, derjenigen Kunst, die sich des Gewerbes, der Technik und des Handwerkes ad hoc oder doch mit Vorliebe bedient, um sie als Ausdruckmittel ihres Schaffens zu benützen und durch sie *neue* Kunstformen plastisch oder reliefartig oder bildlich in die Erscheinung zu bringen. Unter Zurückdrängung des ursprünglichen Bestimmungs- und Gebrauchszweckes des Gegenstandes soll gleichzeitig durch die gewählte Form oder die bildliche Darstellung künstlerisch auf den Beschauer gewirkt werden. Gerade bei dieser Art von, ich möchte sagen, Erzeugnissen des Kunstgewerbefleisses par excellence, hat sich aus ihrer *Eigenart* das Bedürfnis nach einem geistigen Interessenschutz, nach etwas Gleichem oder Ähnlichem geltend gemacht, das man bei Erzeugnissen der bildenden Kunst schon längst in dem »Urheberschutz« besitzt, der sich dort ja auch auf die Eigenart der künstlerischen Schöpfung gründet. Bei gewerblichen Erzeugnissen, die sich darauf beschränken, lediglich *Nachbildungen* vorhandener bekannter Kunstwerke aus ästhetischen Gründen in den Gegenstand bildlich aufzunehmen oder vorhandene künstlerische Motive mit demselben zu verschmelzen; bei denen ist das Bedürfnis nach geistigem Interessenschutz zwar auch vorhanden, hier geht es aber mehr aus der gewerblichen Technik der Darstellung und nicht aus der Eigenart des Erzeugnisses selbst hervor. Hier liesse sich leicht dadurch Abhilfe schaffen, dass man das *Urheberrecht des bildenden Künstlers,* was *Nachbildungen* seiner Werke auf oder an gewerblichen Gegenständen betrifft, durch Aufhebung des § 14 des Kunstbildwerke-Schutzgesetzes und eine entsprechende Ergänzung von § 5 dieses Gesetzes erweiterte und den Kunstgewerbetreibenden, als legitimen Benützer von Kunstbildwerken an gewerblichen Gegenständen, am Schutz des Urhebers teilnehmen liesse.

Mit den von *H. Hirschwald—Berlin* aufgestellten leitenden Grundsätzen über die Begriffs-Merkmale kunstgewerblicher Gegenstände kann ich mich nicht befreunden, da sie erstens zu allgemein gefasst sind und weiter Unwesentliches vom Wesentlichen nicht unterscheiden. Es ist meines Erachtens ganz gleichgiltig, ob der

gewerbliche Gegenstand »technisch« auch »gediegen« hergestellt ist, ebenso ob er »einem verfeinerten Bedürfnisse« entspricht oder nicht, ferner ob die technische Ausführung eine »durchaus einheitliche und solide« ist. Maßgebend bleibt vielmehr bei Bestimmung des Begriffes »kunstgewerblich« allein, dass

derjenige Gegenstand, der auf das Prädikat »*kunstgewerbliches Erzeugnis*« Anspruch erheben und des neu zu schaffenden gesetzlichen Schutzes für solche Erzeugnisse teilhaft werden soll, ein Produkt aufweist, das neben gewerblicher Arbeit künstlerische Arbeitsbetätigung, sei es *selbstschöpferisch* oder in *erlaubter* Nachbildung, sei es durch Formgebung, sei es durch bildliche Darstellung offenbart. Es muss *Kunst* mit Hilfe der Technik und der gewerblichen Gestaltung am Gegenstande selbst in dem Maße in die Erscheinung treten, dass sein Gebrauchszweck vor dessen gleichzeitiger ästhetischer Zweckbestimmung, als Ziergegenstand zu dienen, zurücktritt und den Gegenstand aus seiner inferioren Stellung auf eine höhere Stufe erhebt. Ich halte es aber für verfehlt, ja sogar für gefahrvoll, eine begriffliche Definition dessen zu geben, was kunstgewerbliches Erzeugnis sein soll und was es nicht ist, um allenfalls auch für den Gesetzgeber eine Basis zu schaffen. Vom rechtlichen Standpunkt wird diese Frage dem richterlichen Ermessen in jedem einzelnen Falle zur Beurteilung überlassen werden müssen. Nur befähigte Sachverständige und eine sich allmählich an der Hand eines Kunstgewerbe-Schutzgesetzes und oberstrichterlicher Praxis entwickelnde Rechtspflege wird hier leitend dem Richter an die Hand gehen können.

Welchem Gebrauchszweck der kunstgewerbliche Gegenstand dient ist gleichgiltig; ich halte diese, sowie andere rein äusserliche Gesichtspunkte für die Schutzfrage, wie auch für die begriffliche Bestimmung des »kunstgewerblichen Erzeugnisses« an sich vollständig belanglos.

Das *Kunstgewerbe* aber ist m. Anschauung nach dasjenige Gewerbe, welches in seiner formgebenden, wie darstellenden Tätigkeit zugleich künstlerische Geistestätigkeit und künstlerische Arbeit, sei es originär, sei es in der Nachbildung an Gegenständen des Handwerks, der Eabriken und der Gewerbe konkret zum Ausdruck bringt, wenn es auch nicht oder nicht ausschliesslich mit den Darstellungsmitteln der Kunst selbst schafft. Mit der bildenden hohen Kunst gemeinsam hat es

a) die künstlerische Vorlage (Zeichnung, Entwurf, Modell),
b) die Erfüllung eines ästhetischen, durch Dekorative etc. zum Ausdruck kommenden Zweckes neben dem gegenständlichen Gebrauchszweck.

Der dem Kunstgewerbe zuzusprechende Schutz ist wie seine Erzeugnisse ein abgeleiteter, der sich aus dem Urheberrecht des *geistigen*, nicht des Sachschöpfers (Herstellers) herleitet; er schützt aber den Hersteller des Gegenstandes geradeso und in gleichem Maße gegen Nachbildung des Gegenstandes, wie z. B. den Verleger als Hersteller eines Druckschriftwerkes, der seinen Schutz am Werke aus der *Person* des Schrifturhebers ableitet.

Nur jene gewerblichen Gegenstände, die eine »*Urheberschaft*«, sei es an sich oder durch die hierauf angebrachten Nachbildungen in künstlerischer Beziehung erkennen lassen, sei es in der Formgebung, sei es in ihrer bildlichen Ausstattung, bei denen eine Verwertung künstlerischer Ideen in mehr oder weniger intimer Verbindung mit dem gewerblichen Erzeugnis Platz gegriffen hat, sind m. Anschauung nach unter die kunstgewerblichen Erzeugnisse zu zählen und verdienen aber deshalb einen geistigen Interessenschutz vor den übrigen, rein gewerblichen Erzeugnissen. Mit anderen Worten: In einem Gegenstand des Kunstgewerbes muss bis zu einem gewissen erheblichen Maß »*Kunst*« und künstlerisches *Urheberrecht* äusserlich erkennbar enthalten sein und als fertiges Produkt, wenn auch im Nachbildungs-Verfahren, in die äussere Erscheinung treten.

Otto Riedrich, Hochbautechniker, München: »Kunst«, zur Veredelung des menschlichen Lebens, zur Erholung nach des Tages Last und Mühen.

»Gewerbliches Erzeugnis«, eine nach bestimmten Grundsätzen ausgeführte Arbeit, einen Zweck im Leben des einzelnen erfüllend.

»Kunstgewerbliches Erzeugnis«, eine technisch vollständig richtig durchgeführte Arbeit, die in uns ein feines schönes Empfinden wachruft.

Man kann also alles als »kunstgewerblich« bezeichnen, was eine künstlerisch durchgeführte Arbeit ist, in der aber die technischen und konstruktiven Anforderungen vollständig erfüllt sind.

A. Sikora — Innsbruck: Kunstgewerblich nenne ich jeden vom Gewerbe hervorgebrachten Gegenstand, der nach einem eigenen, aus einer künstlerischen Idee entsprungenen, in künstlerischem Geschmack gehaltenen und künstlerisch ausgearbeiteten Entwurf ausgeführt ist, und dessen Material, Farbe, Form und Stil, wenn der Gegenstand einem ganzen einverleibt wird, mit diesem ganzen eine vollkommene künstlerische Harmonie bildet. — Weitere Grenzen zu ziehen, ist wohl nach meiner Meinung nicht nötig, eher für das wahre und ernste Kunstgewerbe schädlich.

Walther Eberbach, Bildhauer u. Zeichenlehrer, Heilbronn: Ein Erzeugnis, welches reiner Gebrauchs-Gegenstand ist und uns ästhetisch indifferent berührt, ist zweifellos dem Handwerk entsprungen; verdrängt aber die Einwirkung auf Gefühl, Gemüt und Fantasie alle anderen

Zwecke, so haben wir ein Werk der Kunst vor uns. Je gleichmäßiger sich beide Qualitäten zur Wahrnehmung durchringen, um so sicherer wird man den Gegenstand dem Kunstgewerbe zuschreiben müssen. Weil die künstlerischen und gewerblichen Qualitäten sachlich und individuell ganz verschieden empfunden werden, so sind strittige Fälle niemals aus der Welt zu schaffen — unstrittig sind auch hier nur die Endpunkte der Reihe: *Werke der Kunst wollen begriffen, erlebt sein; Erzeugnisse des Handwerks wollen benützt sein.*

Technisch vollendete Arbeit und gediegenes Material sind selbstverständliche Voraussetzungen, und wo sie fehlen, kann es sich weder um Kunst, noch um Kunstgewerbe oder Handwerk (bezw. Industrie) handeln, hier gilt dann der eine Sammelname: Schund!

Muss eine Definition gegeben werden, so schlage ich vor:

»*Kunstgewerblich ist jedes Erzeugnis der Kunst, des Handwerks und der Industrie, dessen künstlerische Konzeption die ästhetischen Regungen des gebildeten Menschen weckt, und das gleichzeitig einem praktischen Zwecke dient*«.

Für gewöhnlich dürfte aber genügen: »Kunstgewerbe ist die angewandte Kunst«.

Wilh. Stöffler—Pforzheim: Dem deutschen Kunstgewerbe muss sein seit 1871 mühsam eroberter Anteil an künstlerischer Betätigung nicht nur erhalten, sondern vertieft und vermehrt werden, wenn es zu dauernder Blüte gelangen soll.

Ich bin daher nicht der Meinung, dass man recht weit ausholen sollte, um den Begriff der kunstgewerblichen Eigenschaft zu decken.

Im Gegenteil! Mir scheint, die Herbeiführung einer *präzisen Unterscheidung* zwischen dem, was das Kunstgewerbe und dem, was die kunstindustrielle Massen-Fabrikation hervorbringt, ist eine Lebensfrage für das Kunstgewerbe geworden.

Wenn die Kunstindustrie sich gute Entwürfe und von geübter Hand teuere Modelle leistet und dann von einem Muster tausende von Exemplare absetzt, so ist das klug und erkennenswert; aber sei das Muster auch noch so gut, als Gebrauchsobjekt hat es nur bedingten Anspruch auf den Begriff »kunstgewerblich«. Einmal, weil das künstlerische Empfinden bei Massenprodukten auch bei gutem Modell meist recht schwer zu ermitteln ist; zum andern, weil mit seltenen Ausnahmen das Material entweder ganz oder teilweise imitiert ist, wodurch dann dem Gegenstande die Hauptsache: nämlich die innere künstlerische Einheit, die Harmonie zwischen Form und Material fehlt.

So z. B. wird es hoffentlich nie dahinkommen, dass ein gestanzter Anhänger aus Doublé, auch wenn seine Form noch so geschmackvoll gearbeitet und das Ganze mit unechten Steinen und reizenden, zarten Vergoldungs-Farben nuanciert ist, als kunstgewerblicher Gegenstand in Vergleich gebracht werden darf mit demselben Schmuckgegenstand, den ein tüchtiger Goldschmied zu dem zu verwendenden Steinmaterial entworfen und von Hand montiert hat. Unzählige Male dreht er ihn, während sein echtes Material allmählich Gestalt und Farbe gewinnt, herum — besieht ihn von der einen, besieht ihn von der anderen Seite — hebt da heraus — dämpft oder reduziert dort, bis er endlich seine Arbeit soweit hat, dass sie ihn befriedigt. Ein so entstandener Gegenstand aus der Hand eines Meisters zeigt Harmonie, weil er ihn nach seiner künstlerischen Empfindung gestalten konnte. Beim Massenprodukt ist dazu wenig Gelegenheit. Darum sage ich als ausübender Fachmann:

»Ein Gegenstand ist nur dann als kunstgewerblich zu bezeichnen, wenn er von Hand gearbeitet und in der Übereinstimmung zwischen Zweck, Form und Material ein kleineres oder grösseres Maß künstlerischen Empfindens wahrnehmbar ist.«

Gegenstände der kunstindustriellen Massen-Fabrikation können wohl *künstlerisch*, ansprechend, ja sogar in der Form tadellos sein, aber als Ganzes sind sie kein künstlerisches, sondern ein Fabrikations-Produkt.

Richard Grimm — Krefeld: Unklarheit und »Vorspiegelung falscher Tatsachen« verwischen fortgesetzt offenkundige Unterschiede. Lithographische oder photomechanische Anstalten pflegen sich mit Vorliebe als »*Lithographische Kunstanstalten*«, die letzteren schlankweg als *Kunstanstalten* zu bezeichnen usw. Gewerbler wollen Kunstgewerbler, Baugewerbler wollen Baukünstler sein. Auch in gelehrten Büchern findet man immer wieder diese Begriffs-Verwechslungen. Für die Schaffenden und die wirklich Verständigen waren die Grenzen allerdings nie verwischt. Die Verwirrung haben die Dilettanten, die legitimen wie die illegitimen, und die geschwätzigen Propagandisten angerichtet.

Was ist Gewerbe? Was ist Kunstgewerbe?

Unter einer *gewerblichen* Leistung — *Leistung*, nicht etwa gewerbliches Erzeugnis — verstehe ich eine technisch gute, zweckmäßige, gebrauchsfähige und gut gebildete Form (Gegenstand).

Eine *kunstgewerbliche* Leistung nenne ich die, welche in bezug auf Technik, Material, Zweckmäßigkeit, Gebrauchsfähigkeit etc. dieselben Qualitäten aufweist — also gewerblich perfekt ist — und *ausserdem künstlerisch konzipiert* ist. Das »Schmücken« macht keinen Gegenstand zu einem *kunstgewerblichen*, sondern lediglich die *künstlerische Konzeption*. Diese kann schmucklos oder schmückend arbeiten; das ist individuell. Andererseits braucht ein geschmückter Gegenstand weder ein *kunstgewerblicher* noch ein *gewerblicher* zu sein. Das ist Bazarware!

(Schluss folgt.)



FRANZ von LENBACH †.

Original=Aufnahme von Karl Hahn — München.

(Nachdruck und Verviel=fältigung verboten.)

So ist er denn von uns gegangen, in ein anderes Land. Verödet steht seine Werk=statt, München ist eine Stadt der Trauer geworden, unsere Herzen bluten. . . Zuerst entzog ihn uns die Dämmerung des Krankenzimmers, und nun das Dunkel, die große majestätische Nacht, vor der wir zu fragenden Kindern werden. . . Unsere Herzen bluten, und nur eine Linderung gibt es in diesen Tagen für uns, indem wir rück=blickend dem Leben des großen Mannes uns verneigen, seiner Jugend gedenken, seines Emporweges, der stolzen, freien und sonnigen Höhe, die sich endlich zu seinen Füßen breitete, indem wir ihn zu einem Fürsten der Kunst und des Lebens sich wandeln sehen. — Die Daten, die Äußerlichkeiten seines Werdens und Reifens sind dennoch bald gegeben. Vom Dorfe hinweg führt der Pfad des Erwachenden ins tausendgestaltige Leben, in die Stadt, zur Münchener Akademie. Piloty war sein Lehrer. Der Kunstverein spürt zum ersten Male Lenbachs Faust, der Maler selbst gar bald aber überall die Hemm=nisse einer unfreien Zeit, bis Graf Schack in sein Leben tritt. Dann kommt Italien, Spanien, die Renaissance enthüllt und offenbart ihm ihre goldenen Schönheiten, der Zusammenhang zwischen seiner Kunst und jener der Architektur wird ihm klar. Von nun an interessieren uns weitere Notizen wenig, Anderen mag es überlassen bleiben,

die Geschichte seiner Erfolge aufzuzeichnen. Er malt die Großen dieser Erde, er betritt den Vatikan, er huldigt dem einheitlichen deutschen Reiche, indem er die Züge dessen, der es geschweißt, Bismarcks, für alle Zeiten festhält, ja der Freund dieses Gewaltigen wird.

Das Leben Lenbachs war ein Fest geworden, der Schauplatz seines Wirkens, sein Atelier beschwor den Glanz alter Tage herauf, und jedem Durchschreitenden wurde die Stunde allda zu einer vollen Weihe... Wer fest und als Mann im vollen Leben steht, dem trägt die Lebenswoge all ihre Schätze heran. So sehen wir auch Franz von Lenbach reich an Gold und Ehren werden, und ein Freund sein denen, die Münchens Namen als Kunststadt in alle Welt hinaustragen, eines Gabriel Seidl, eines Dr. Georg Hirth u. a. Er ist ihnen aber nicht nur Freund, er ist in manchen Stunden auch Führer — das Künstlerhaus, sein Lieblingswunsch ersteht im Glanz der Sonne, die Innen=Architektur verdankt ihm wertvolle Taten. — Die deutsche Malerei, ja die der ganzen Welt verdankt ihm unendlich mehr. Nicht des großen Könners, des Meisters auch des Handwerks in der Kunst gedenke ich, ich gedenke nicht dessen, der die Technik bereichert hat, die unvergängliche Malweise der Alten uns wieder achten hieß — dem Seelenerspürer, =Finder und =Schilderer möchte ich die kostbarsten Worte widmen. Er, der hinter dem Einzelnen der scheinbaren Zufälligkeit das Große, das Ewig=Umformende sieht, dem das Antlitz jener Frau, dieses Mannes das Leben zeigt, wie es lächelt, denkt, leidet, zum Kampfe schreitet, vom Kampfe ausruht, er verdient in Wahrheit, daß man seinen Namen mit goldenen Lettern ins goldene Buch der Menschheit schreibt... — Wohl keiner — nur wenige haben es vor ihm vermocht — wird nach ihm so die Seele festbannen und auf uns überströmen lassen, wie er. Sein scharfer Geist, sein eminenter Blick für das karakteristische, sie helfen dem Meister einzudringen in die verschlossensten Tiefen des inneren Lebens, das er dann im Bilde uns anschaulich machte. Wie im Traume, als Genie schafft er. Er sieht nur undeutlich die realen Dinge, ein Kleid, einen Rock, ja selbst Hände und Figur seines Modells, aber wuchtig und zart, überlegen, und ergriffen schreibt er die Linien der Augen, eines Nasenflügels, der Mundwinkel hin und siehe da: uns grüßt am Schlusse kein Gemälde... vor uns steht ein Mensch, ein Schicksal...

Fast endlos schier breitet sich die Reihe seiner herrlichen Schöpfungen aus. Holde Kinder, Mädchenknospen, erblühte Frauen, stolze Männer des Wortes in der Tat hat er uns gemalt und in wenigen Strichen oft geformt, und damit zugleich eine Geschichte seiner Zeit gegeben. Er gab uns Ernst und Scherz, Schönheit und Tragödien. Oder ist das Bildnis des alten Kaiser Wilhelms zu Frankfurt am Main nicht einer Tragödie vergleichbar?

So rundet sich nach und nach das eigne Bild des Meisters Dr. Professor Franz Ritter von Lenbachs in unsrem Geiste ab, verklärt sich und wird zum weißen ewigen Marmor. Ja, schier jetzt schon will es uns seltsam anmuten, daß er gelebt hat. Weshalb war es deutschem Geiste vorbehalten, sich so überaus glänzend zu manifestieren? Warum sehen wir Lenbach nicht zu Grunde gehen in einer Zeit, die in künstlerischer Beziehung eben erst erwachen wollte? Woher das Sieghafte seiner Kunst, die Monumentalität seines Daseins, woher der tiefe Schmerz an seiner Bahre? Denn um ihn trauert München, Deutschland, die Welt, soferne sie identisch mit Kultur.

Trauern wir so schmerzlich um ihn, weil er unsere Sehnsucht erfüllt, uns Reichtum gespendet hat, da er die Welt neu und tiefer sah? Gilt unser tiefstes Leid dem Menschen Lenbach? Ach nein ... unser herbster Schmerz ist der: wir haben einen Einzigen verloren. Wir haben einen Mann verloren, der in der Kunst und im Leben den Mut hatte, zu sein, wer er war. Der sich rückhaltlos auslebte.

So wird er denn uns allen teuer bleiben. Fortlebend in seinen Werken, wird seine machtvolle Erscheinung durch die Jahrhunderte schreiten. Wir aber wollen im Angesichte seines lichtvollen Erdenwirkens Mut für die Arena des Lebens schöpfen ...

Moriz Otto Baron Lasser.

Ein Wandbild von J. V. Cissarz.

(Vergl. die Beilage.)

Man kann, freilich sehr im allgemeinen gesprochen und ohne die Grenzen festlegen zu wollen, drei Arten von Menschen unterscheiden: die einen führen nur ein Dasein, ohne eigentliche Gedanken, ohne Fragen; die andern leben und haben sich, um es zu können, ihre Gesetze gemacht, oder wie man es nennen will, so besonders das von der Freiheit; die dritten endlich erleben, sie erleben sich und andere, indem sie eigentlich ausserhalb stehen, als Gebende und Empfangende zugleich. Sie sind die Bringer und Förderer der Kultur, sie haben die menschlichen Fähigkeiten im Schaffen oder Geniessen zu künstlerischen gesteigert. Die Werke, die sie hervorbringen, weil es sie drängt, sich Klarheit zu schaffen, sind die Gestaltungen innerlicher Erlebnisse.

Das Bild, das hier wiedergegeben wird, ist die malerische Gestaltung solches Erlebnisses; es erzählt keine Geschichte, es ist kaum gegenständlich interessant, es zeigt nichts, als einen Menschen auf dem grossen Meer. Eine Beschreibung oder schulmeisterliche Deutung würde zu nichts führen, und ich beschränke mich einzig auf den Versuch, dem Werk etwas wie einen Rahmen zu geben und den Beschauer auf einen mir günstig scheinenden Platz zu stellen.

Cissarz, der seit etwa einem Jahre der Darmstädter Künstler-Kolonie angehört, ist bisher hauptsächlich auf dem Gebiete der Buchkunst hervorgetreten; in der diesjährigen Ausstellung der Kolonie wird er zum ersten Male ein abgerundetes Bild seines Schaffens und Wollens geben. Das Wandbild zeigt ihn rein als Maler; es ist für ein Musikzimmer der Welt-Ausstellung in St. Louis bestimmt und beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie entstanden. Die Verwandtschaft mit den Ausdrucksformen der Musik ist offenbar; vielleicht liegt in diesen Anklängen an eine stofflose, allverbindende Kunst gerade das beste, was sich überhaupt von einem Kunstwerk sagen lässt. Alles ist in rhythmischer Bewegung, das Meer, der Himmel, der Mensch im Nachen mit seiner tapferen Geberde; alles lebt und reisst mit sich fort. Wir fragen vor dem Bilde nicht; aber doch gibt es in seiner rein malerischen Lösung eine befreiende Antwort auf die grosse Frage: Leben und Mensch sein. Es ist das Glücksgefühl, das uns durchzieht, wenn wir einer Äusserung aus der Tiefe des atmenden Lebens begegnen. . . . Ich will zuletzt die persönliche Meinung nicht verschweigen, dass es mir Freude macht, in dem meerfahrenden Menschen Cissarzens Genius zu erblicken. — VICTOR ZOBEL.

❀

ST. LOUIS. Die Grossherzogl. Kabinets-Direktion in Darmstadt hat uns das folgende, aus St. Louis bei Seiner Königlichen Hoheit dem Grossherzog eingetroffene Telegramm zur Veröffentlichung mitgeteilt:

> »Olbrichpavillon soeben mit enormem Erfolg eröffnet. Wurde als the jewel of the whole exposition (das Juwel der ganzen Ausstellung) vom Leiter amerikanischer Kunstabteilung bezeichnet. Reichskommissar Lewald.«

In Betreff des Olbrich-Pavillons entnehmen wir dem amtlichen deutschen Ausstellungs-Katalog folgende Angaben:

Der Pavillon, in der Hauptachse der deutschen kunstgewerblichen Ausstellung errichtet, stellt den Sommersitz eines Kunst-Freundes dar. Das Gebäude ist von Professor Olbrich entworfen. Die zu beiden Seiten des Brunnenhofes liegenden Flügel enthalten die Räume von Baden, Württemberg und Elsass-Lothringen, und zwar ein Empfangs-Zimmer von Professor Läuger—Karlsruhe, einen Saal für keramische Sammlungen von Professor Hoffacker—Karlsruhe, ein Musik-Zimmer von Professor Pankok—Stuttgart und ein grosses Wohn-Zimmer von K. Spindler—St. Leonhardt. Diesen Räumen schliesst sich im Mittelbau des Pavillons ein Komplex von *sechs zusammenhängenden Räumen an. Diese durchweg von hessischen Firmen nach Entwürfen von Professor J. M. Olbrich ausgeführten Interieurs* (ein grosses Wohn-Zimmer, ein Tee-Salon, ein Bibliothek-Saal, ein Speise-Zimmer, ein Musik- und ein Rauch-Zimmer) *bilden in ihrer Gesamtheit die hessische Abteilung.*

An der Ausschmückung dieser Räume sind neben anderen Künstlern auch die übrigen Mitglieder der Künstler-Kolonie Professor Habich, Cissarz, Haustein und Dr. Greiner beteiligt. — Das Hessenland und besonders dessen Hauptstadt haben Ursache, auf den herrlichen Erfolg des Olbrich-Pavillons stolz zu sein. —

NEUE GLASFENSTER in Opaleszentglas nach Entwürfen von Professor *Hans Christiansen—Darmstadt* ausgeführt von der Spiegel-Manufaktur und Kunstglaserei *H. Hahn—Frankfurt a. M.* Wir verweisen hierzu auf die auf den Seiten 500 und 501 abgebildeten prächtigen Fenster, in deren Ausführung für die Welt-Ausstellung St. Louis die genannte Firma den Absichten des Künstlers in technischer Vollendung wie feinem Wiedergeben der Farben durchaus gerecht wurde. D. R.

BÜCHERSCHAU.

DAS KLEID DER FRAU von *Alfred Mohrbutter,* mit weiteren Entwürfen von Peter Behrens, H. van de Velde, Else Oppler, Anna Muthesius, Emmy Friling, Else von Hahn, Marie Hartmann, Rudolf und Fia Wille, Frieda Petersen, Clara Möller, Louise Matz u. a. Ein Beitrag zur künstlerischen Gestaltung des Frauen-Kleides mit ca. 90 Abbildungen ausgeführter Kleider, 20 Entwürfen (darunter 8 farbig) und 32 farbigen Stoffmuster-Zusammenstellungen und Buchschmuck. — 100 Seiten gross 8° in Prachtband Mk. 12.—. Verlags-Anstalt Alexander Koch—Darmstadt. — Ein Werk, das die gesamte gebildete Frauenwelt wie auch die Berufs-Arbeiterin in Kostümdingen aufs lebhafteste interessieren wird, zählt es doch unstreitig zu den bedeutendsten Darbietungen seiner Art aus neuer Zeit. Kein Geringerer als der bekannte Maler und dekorative Künstler Alfred Mohrbutter, der in Fragen der modernen künstlerischen Frauen-Kleidung mit besonders wertvollen Vorschlägen und Entwürfen hervorgetreten ist, hat hier die Summe seiner bisherigen Arbeit, das Ergebnis der letzten Ausreifung seiner Ideen und Versuche in greifbaren Proben niedergelegt, die gleichsam den Höhepunkt der bisherigen Bewegung in dieser Richtung bedeuten. — Wie nun aber der ergänzende Untertitel ausweist, haben wir es hier nicht mit einer einseitig gelösten Aufgabe zu tun, die auch bei bester Beherrschung des Stoffes durch Alfred Mohrbutter allein schliesslich etwas einförmig, sich wiederholend gewirkt haben würde. Mohrbutter hat eine Reihe Mitarbeiter dafür herangezogen, deren Beiträge es ihm ermöglichten, an seine eigene Arbeit einen strengeren Maßstab anzulegen. Er hat damit aber auch den Anschauungen anderer Raum gegeben und hierdurch natürlich die Bedeutung der mit dem Thema selbst verknüpften prinzipiellen Fragen wesentlich gesteigert und deren Lösung sehr verallgemeinert. Doch der Löwenanteil am Werke ist Mohrbutter verblieben. Von ihm stammt der gesamte Plan und die grösseren Beiträge einschliesslich des einführenden Textes; das übrige Material ist eine Erweiterung, eine Beweisführung seiner Ideen in wirklich ausgeführten Kleidern. Und auf Grund dieser eröffnen uns seine eigenen Entwürfe, die teils in schwarzer Zeichnung, teils in Aquarell-Manier gehalten sind und in den farbig wiedergegebenen 32 Original-Stoffproben eine Musterkarte der Verwendbarkeit zeigen, ungezählte Möglichkeiten der Persönlichkeit das ihr individuell zukommende Kleid zu gewähren. — Eine geradezu erstaunliche Fülle an Vorbildern und Anregungen ist in diesem allermodernsten Kostüm-Werke nahe beisammen, und zwar weit über den augenblicklichen Bedarf, über die gegenwärtige Zeitmode hinausragend. Darin beruht sein Schwerpunkt. Es hebt nicht das Typische des zur Zeit gerade beliebten Modebildes hervor, sondern es zeigt das künstlerische Moment des Eigenkleides der Frau überhaupt, wie es über Zeit und Mode hinaus seinen unantastbaren Wert, seine persönliche Note behalten soll. — Wie bei allen Werken der Kochschen Verlags-Anstalt, so kann auch über das vorliegende Kostüm-Werk von Mohrbutter in seiner gesamten Ausstattung nur das wärmste Lob ausgesprochen werden. Es ist ein Buch-Erzeugnis, das allen Beteiligten zur Ehre gereicht. K. H.

Neue redaktionelle Wettbewerbe

der „Deutsche Kunst und Dekoration".

Nachdem mit der Entscheidung des Wettbewerbes um Entwürfe zu einem »Gitter aus Schmiedeeisen oder Holz-Konstruktion« unsere vorjährigen Preis-Ausschreiben Erledigung gefunden haben, und zwar, wie wir mit Genugtuung hervorheben können mit Erreichung bester Erfolge — denn mancher gute Gedanke wurde geweckt, neue Ideen und Anregungen wurde ausgetauscht und viele junge Talente durch die Veröffentlichung der preisgekrönten Entwürfe gefördert — sehen wir uns veranlasst, eine neue Folge von Wettbewerben zur Ausschreibung zu bringen, die im Laufe des nächsten halben Jahres zur Austragung gelangen soll.

Es bleiben dafür die Bedingungen unserer bisherigen Wettbewerbe unverändert bestehen, die wir am Schlusse der Aufgaben nochmals bekanntgeben.

1) Zum 10. August 1904: ***Blumen-Vasen aus Steinzeug, Fayence oder Majolika.***

Die Liebe zu Blumen wurzelt in allen Volksschichten. Auch der bescheidene Bewohner des Keller- oder Dachgeschosses hat seine Pfleglinge eigener Aussaat und Pflanzung in Töpfen und Kästen und von seinen Spaziergängen bringt er sich Blumen und Blütenzweige aus Feld und Wald heim, um sie in Flaschen, Krüge und sonstige Gefässe zu stecken zur Belebung seiner einfachen Räume. Seit Lichtwark sich auch zu Gunsten der Blumenpflege geäussert hat und namentlich dabei auch besonders der Schnittblumen gedachte, regte er zugleich manchen Künstler und Töpfer an, für diese Art Blumen-Kult auch geeignete schöne und praktische Sammelbehälter und Vasen zu schaffen. Es ist auch seitdem manches Vortreffliche entstanden und der Zweck dieses Wettbewerbes soll es sein, zu weiteren Schöpfungen nach dieser Richtung anzuregen. Verlangt werden von uns *6 verschiedene Vasenformen* eigenartiger Gestaltung, die namentlich auch nach der Seite durchzubilden sind, dass nach japanischer Art einzelne Blütenzweige und langstielige Schnittblumen resp. Staudenpflanzen darin besonders gehalten werden und dekorativ zur Geltung kommen. Die Vasen sind im Entwurf gefällig anzuordnen und mit entsprechender Blumen- etc. Füllung in Federzeichnuung darzustellen. Bildfläche 25 : 35 cm bei 35 : 45 cm Kartongrösse. Die Beigabe einer farbigen Skizze ist erwünscht, da bekanntlich farbige Glasuren bei solchen Vasen von ausserordentlicher Wichtigkeit sind und zu den Blumen in Wechselwirkung treten. I. Preis 60 Mk., II. Preis 50 Mk., III. Preis 40 Mk.

2) Zum 10. September 1904: ***Amateur-Fotografie.***

Hier ist ein Gebiet auf dem seit den letzten Jahren ein ungeheurer Fortschritt zu verzeichnen ist. Unser 1899 zum Austrag gebrachter Wettbewerb um Amateur-Aufnahmen zeitigte bereits vorzügliche Leistungen. Jetzt nach fünf Jahren dürften wir noch Besseres zu erwarten haben. Wir wiederholen daher die damals gestellte Aufgabe: Landschaft, Interieur oder Studienkopf in dekorativer Auffassung. Plattengrösse nicht unter 12 : 18 cm. Es ist nur ein scharfer und klarer Abzug einzusenden, also nicht die Negativ-Platte, die unbedingt ausser Wettbewerb bleibt. Neben vollendeter Technik in der Behandlung der Aufnahmen an sich wird bei der Landschaft besonderer Wert auf eine gute Wahl des Vordergrundes gelegt. Für Interieur-Aufnahmen ist ein möglichst malerischer Bildausschnitt des Objektes bedingt. Bei den Studienkopf-Aufnahmen sollen auch Karakter-Köpfe Berücksichtigung finden. I. Preis 50 Mk., II. Preis 30 Mk., III. Preis 15 Mk.

3) Zum 10. Oktober 1904: Entwurf zu einem ***»Reklame-Inserat«*** in *Schwarz-Weiss-Zeichnung* für zinkographische Reproduktion, möglichst in Holzschnitt-Karakter gehalten.

Als Thema zu einem Reklame-Inserat ist gedacht, unsere »Deutsche Kunst und

Dekoration« noch mehr als bisher in der Familie einzuführen, da sie sich von Anbeginn ihres Erscheinens als vornehmste Aufgabe gestellt hat: die Kunst aus ihrer isolierten Stellung immer mehr in den Kreis des warmen Lebens hineinzuziehen und ihr namentlich in der Familie einen Altar zu errichten. Von hier aus vermöchte sie einen ungeheuren Einfluss auszuüben, der natürlich auch auf sie selbst wieder rückwirkend sein würde: sie gibt nicht, sie gibt wieder. — Die Zeichnung ist in Schwarz-Weiss-Manier in einer Bildgrösse von 24 : 35 cm (bei 34 : 45 cm Kartongrösse, Querformat) darzustellen, wobei ausser dem mit einzuzeichnendem Titel »Deutsche Kunst und Dekoration« ein angemessener Raum für einzulassende Schrift frei zu halten ist. I. Preis 80 Mk., II. Preis 60 Mk., III. Preis 50 Mk. (Bleibt Eigentum des Verlags.)

4) Zum 10. November 1904: ***Entwurf zu einem Grabstein.***

Auch ein Gegenstand, der noch immer der künstlerischen Lösung harrt. Sind schon oft die grossen pompösen und protzigen Grabanlagen und grösseren Denkmäler wenig dazu angetan, die feierliche Schönheit und stille Grösse unserer Totengärten zu heben, so stellen meistens die kleineren Steine nur eine Aussaat von Steinklötzen über die felderartige Reihung der Grabstellen dar. Dem Grabe aus unbemittelten Kreisen fehlt noch immer ein würdiger Schmuck. Dafür erbitten wir Entwürfe, und zwar für Kindergräber, für ein Einzelgrab für Erwachsene und ein Doppelgrab für Erwachsene. Zusammen sollen 3—4 Grabsteine in gefälliger Anordnung zur Darstellung gebracht werden und zwar in tiefschwarzer Federzeichnung; Bildgrösse 24 : 35 cm (bei 34 : 45 cm Kartongrösse). Erwünscht ist die Beigabe einer Farbskizze und ungefähre Angabe der Preise für bestimmte Steinsorten. I. Preis 60 Mk., II. Preis 50 Mk., III. Preis 40 Mk.

5) Zum 10. Dezember 1904: ***Entwurf zu einem Konfirmations-Schein.***

Auch dafür hat die moderne Kunst noch wenig Gutes gezeitigt, das der heutigen Auffassung in religiösen Dingen in würdiger Weise gerecht wird. Wir wünschen daher auch hier fördernd zu wirken durch ein aufmunterndes Preis-Ausschreiben für jüngere Künstler. Ein figürliches Motiv religiösen Inhalts ist dafür Bedingung und ebenso die wörtliche Einzeichnung der hinweisenden Textstelle aus der heiligen Schrift. Darstellung in tiefschwarzer Federzeichnung (Schwarz-Weiss-Manier) auf 24 : 35 cm Bildgrösse (bei 34 : 45 cm Kartongrösse). Für event. mehrfarbigen Druck Beigabe einer Farbskizze erwünscht. I. Preis 60 Mk., II. Preis 50 Mk., III. Preis 40 Mk.

6) Zum 10. Januar 1905: ***Garnitur Polstermöbel für ein Empfangszimmer.***

Durch die Tatsache, dass das moderne Mobiliar in seinen überaus streng betonten geradlinigen Möbelformen den gepolsterten Sitzmöbeln bisher wenig gerecht geworden ist, ja diese direkt vernachlässigt worden sind, sehen wir uns veranlasst, einen Wettbewerb um Entwürfe zu einer *Garnitur Polstermöbel* einzuschalten. Verlangt werden in gefälliger Anordnung und Darstellung in tiefschwarzer Federzeichnung: ein Sofa, ein grosser Lehnstuhl (Fauteuil), ein einfacher Stuhl und ein Hocker (Gondel, Taburet), sowie Fuss-Schemel. Bildgrösse 24 : 35 cm (bei 34 : 45 cm Kartongrösse, Querformat). I. Preis 60 Mk., II. Preis 50 Mk., III. Preis 40 Mk.

Bedingungen zu obigen Wettbewerben.

Für diese *6 Wettbewerbe,* welche wir für unsere Abonnenten ausschreiben, bringen wir die früheren *Bedingungen* hiermit in zusammenfassender Weise in Erinnerung. Zur Teilnahme an den Wettbewerben der »Deutsche Kunst und Dekoration« sind alle *Abonnenten* (auch diejenigen der »Innen-Dekoration«) des In- und Auslandes berechtigt. Jeder Teilnehmer an einem der von uns ausgeschriebenen Wettbewerbe unterwirft sich damit ausdrücklich den nachstehenden Bestimmungen:

Die Arbeiten müssen unter Beifügung des Abonnements-Scheines für den laufenden Jahrgang (1904) postfrei und wohlverpackt rechtzeitig an die Redaktion in Darmstadt gelangen; mindestens muss der Poststempel das Datum des Einlieferungs-Termins tragen. Rollen der Zeichnungen, namentlich solcher auf starkem Papier, ist zu vermeiden. Von der Bewerbung unbedingt ausgeschlossen bleiben Entwürfe, die in gefalztem Zustande eingeliefert werden. — Alle Entwürfe sind in *Schwarz-Weiss-Zeichnung* (Feder- oder Tusch-Manier) verlangt. Die Beifügung von *Farben-Skizzen* ist, wenn nicht im betr. Falle ausdrücklich *verlangt,* stets erwünscht.

Jede Zeichnung ist mit einem Kennwort (***nicht*** Kennzeichen) zu versehen. Ein beigefügter verschlossener Brief-Umschlag mit gleichem Kennwort soll Namen und Adresse des Absenders enthalten. Die nicht-preisgekrönten Entwürfe werden nach Ablauf des Wettbewerbes postfrei zurückgesandt, wenn die Frankatur in Briefmarken beigefügt wurde; etwa erwünschte Wert-Versicherung ist von den Bewerbern zu tragen und vorher einzusenden. Alle Teilnehmer an unseren Wettbewerben werden ersucht, für ihre Einsendungen im Brief-Umschlag eine *genaue* Rücksende-Adresse aufzugeben. Als selbstverständlich wird angenommen, dass alle Entwürfe noch nirgends veröffentlichte Original-Arbeiten sind, sowie, dass das Ausführungs-Recht derselben noch nicht vergeben ist. Dagegen dürfen die Entwürfe für *private* Zwecke schon ausgeführt sein, und es ist gestattet, in diesem Falle Fotografieen nach der Ausführung beizulegen.

Wird ein Wettbewerb nicht genügend beschickt, so behält sich die Redaktion vor, die gleiche Aufgabe ein zweites Mal zu stellen, die bereits eingelieferten Arbeiten aber, falls kein Einspruch erfolgt, für die zweite Bewerbung zurückzustellen. Bei dieser wird die ausgesetzte Summe *unter allen Umständen* verteilt. In allen Fällen behält sich das Preisgericht vor, die Höhe der drei Preise innerhalb der ausgesetzten Summe anders zu bemessen. Die Urheber der *preisgekrönten* Entwürfe, sowie die der *lobend erwähnten,* werden in der Bekanntgabe der Entscheidung der Preisrichter sowohl als bei der event. *abbildlichen Veröffentlichung der Entwürfe* genannt. Die Beurteilung der zu den einzelnen Wettbewerben einlaufenden Arbeiten findet von Fall zu Fall durch Preisrichter-Gruppen statt, die durch die Redaktions-Kommission unter event. Zuziehung von Künstlern und Fachleuten gebildet werden, die sowohl durch ihre hervorragenden künstlerischen als technischen Fähigkeiten auf den betreffenden Gebieten dazu besonders berufen scheinen und ihres Amtes als Preisrichter in vollster Objektivität walten.

Mit der Erteilung eines Preises erwirbt die Redaktion zugleich das unbedingte Publikations- bezw. Verlags-Recht. Die Entwürfe selbst und das Ausführungs-Recht der Arbeiten bleiben Eigentum der Urheber. Zur Publikation der lobend erwähnten Entwürfe ist die Redaktion berechtigt, aber nicht verpflichtet. Selbstverständlich sind Verhandlungen über Ankauf bezw. Publikation nicht prämiierter resp. lobend erwähnter Arbeiten nicht ausgeschlossen. —

Wir sind jeder Zeit gern bereit, eine geschäftliche Verwertung der preisgekrönten resp. lobend erwähnten Entwürfe zu vermitteln.

Darmstadt, im Mai 1904.

Die Schriftleitung der »Deutsche Kunst und Dekoration«
Hofrat Alexander Koch.



Eingeschaltete Preis-Ausschreiben: „Spielzeug und Bilderbogen".

Einlieferungs-Termin: 10. August 1904.

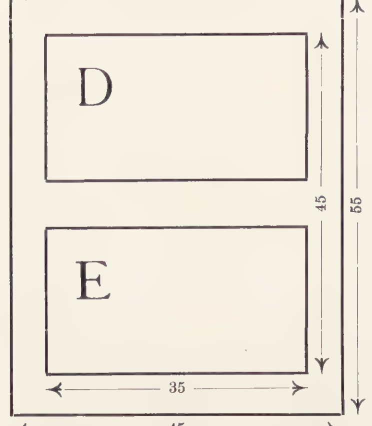
A) SPIELZEUG.

Da es noch immer an guten und billigen Kinderspielsachen fehlt, die das Kind in gewissem Sinne auch künstlerisch anzuregen vermögen, so bietet sich hier ein Arbeitsfeld reicher Betätigung. Fehlt es doch in fühlbarer Weise noch an grösseren Spielzeug-Gegenständen, die, ähnlich wie die Kinder-Villa der »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst« nach dem Entwurfe von Bernhard Wenig, dem Kinde eine grössere Bewegungs-Freiheit und Handlungs-Fähigkeit gestatten, die in gewissem Sinne zum Leben in Beziehung treten. Die bisher üblichen Aufstell-Spiele der Schäfereien, Jägereien, Soldaten, Archen und Tierbuden vermögen ein Kind in älteren Jahren nicht dauernd zu fesseln, weil seine persönliche Tatkraft daran zu wenig Genügen findet.

Es geht uns also bei diesem Wettbewerbe in erster Linie darum, mit den Entwürfen *neue Ideen* für eine lebensinhaltliche Vertiefung unseres Kinder-Spielzeuges zu gewinnen. Hierher können auch »Puppenstube«, »Kinder-Garten«, »Kaufladen«, »Puppen-Theater« oder ein »Kasperle-Theater« zählen. Die Darstellung wird in Schwarz-Weiss-Manier gewünscht in einer Bildgrösse von 24 : 35 cm (bei 34 : 45 cm Kartongrösse) unter Beigabe einer farbigen Skizze. I. Pr. 100 Mk., II. Pr. 80 Mk., III. Pr. 60 Mk.

B) BILDERBOGEN.

Ähnlich wie mit dem Spielzeug ist es auch mit Bilderbogen und Bilderbüchern für unsere Kleinen bestellt. Wir fordern daher auch zur Einreichung von Entwürfen zu Bilderbogen auf, die entweder für sich selbständige Bedeutung haben oder in einer Reihe verwandter Darstellungen sich zu einem Bilderbuche vereinigen lassen, sich aber auch drittens dazu eignen, in Kinderzimmern als Wandfriese über einem Paneel verwendet zu werden. — Wir denken hierbei an Darstellungen aus dem Reiche der *Märchen* mit bekanntem oder *eigenem* Texte, ferner an solche aus dem *alltäglichen Leben,* wie z. B. die Entstehung des Brodes von der Aussaat bis zur Hantierung des Bäckers oder an die Kunst des Webers, des Töpfers, des Schreiners etc. Wer von *solchen* Darstellungen *absehen* will, kann *einige Buchstaben* (nach freier Wahl) des Alphabetes illustrieren, wie solche Buchstabenbilder früher schon englische und deutsche Künstler für die ABC-Schützen geschaffen haben. Für alle Bilderbogen soll eine Bildfläche im Hochformat von 35 : 45 cm bei 45 : 55 cm Kartongrösse einheitlich sein. Für das illustrierte Alphabet gilt die gleiche Bildgrösse, jedoch unter Berücksichtigung dieser Anordnung:



Für das Alphabet ist besondere Schönheit und Lesbarkeit der Buchstaben unerlässlich. Verlangt werden je 2 Blatt Bilderbogen, oder 2 Blatt mit zusammen 4 beliebigen Buchstaben. Darstellung in Schwarz-Weiss-Manier für zinkographische Reproduktion (möglichst flächig in Holzschnitt-Karakter) unter Beigabe je einer kleinen farbigen Skizze, die unbedingt erforderlich ist. An Preisen sind ausgesetzt für je 2 Blatt: I. Preis 150 Mk., II. Preis 120 Mk., III. Preis 80 Mk. Ankäufe mit je 50 Mk. vorbehalten. — Die Bedingungen für diesen Wettbewerb sind die gleichen wie für unsere redaktionellen Preis-Ausschreiben, jedoch mit der Maßgabe, dass alle preisgekrönten und angekauften Arbeiten in das ausschliessliche Besitz- und Publikations-Recht der ausschreibenden Firma übergehen.

Darmstadt, im Mai 1904. **Verlags-Anstalt Alexander Koch.**

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



ILLUSTRIERTE · MONATSHEFTE FÜR · MODERNE · MALEREI PLASTIK · ARCHITEKTUR · WOHNUNGS-KUNST · UND KÜNST-LERISCHE FRAUEN-ARBEITEN

ALEX-KOCH DARMSTADT

XII JAHRG · 1903/04 JULI PREIS · M · 2·50 10

JAHRES ABONNEMENT 12 HEFTE M. 24.- (AUSLAND M. 26.-)



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION





HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT VON HOFRAT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte; Mk. 24.—; Ausland Mk. 26.—. Abgabe nur halbj.: Oktober März; April September.

Man beachte die demnächst fälligen

Preis-Ausschreiben

der Zeitschrift für »Innen-Dekoration«, betr.

Entwürfe zu einem Musik-Zimmer mit Empore für ein Instrument (fällig am 10. Juli 1904).

Entwürfe zu einer Brunnen-Anlage oder dekorativen Bank (fällig am 10. August 1904).

Die Bedingungen zur Teilnahme an denselben sind im Jan.-Heft der »Innen-Dekoration« wiedergegeben.

Verlags-Anstalt Alexander Koch, Darmstadt.

HEIZE·ELEKTRISCH

PROMETHEUS G·M·B·H FRANKFURT A/M BOCKENHEIM

Elektrische Kochapparate.
Teekocher, Wasserkessel, Gefässe jeder Art f. Küche u. Wohnraum, für Sanatorien, Hotels, Restaur., für häusl. und gewerbl. Zwecke.

Elektrische Wärmapparate.
Wärmeplatten, Schränke, Spez.-Einrichtngn., Bügeleisen, Brennscherenwärmer.

Elektrische Heizapparate.
Zimmeröfen, Heizkörper jeder Art, fertig transportabel, wie auch zum Einbau in vorhandene Kamine oder Gehäuse.

Leuchtende Heizöfen.
System Prometheus-Dowsing in jeder gewünschten Ausstattung.

Im Gebrauch Seiner Majestät des Deutschen Kaisers.

Im Gebrauch Seiner Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich von Preussen.

Elektrische Kupferkanne.

Preisliste auf Verlangen gratis und franko, ebenso Voranschläge und Auskunftserteilung bereitwilligst. Für Extraanfertigungen jeder Art und jeden Umfanges Anfrage erbeten an die

Grösste Fabrik elektr. Koch- und Heizapparate
„Prometheus" G. m. b. H.
Frankfurt a. M. - Bockenheim.

Wien. Paris. Liestal bei Basel. London. Brüssel. New-York.

Vertretungen in allen grösseren Städten des In- und Auslandes.



UMRAHMUNG, GEZ. VON ED. LORENZ MEYER.
IN HOLZ GESCHNITTEN VON EMMA DROEGE.

Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde.

Die auf Prof. Lichtwarks Anregung im Anfang der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Hamburg entstandene Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde hat im Januar dieses Jahres zum ersten Male — und zwar ausnahmsweise — eine auswärtige Ausstellung, die von der »Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst« im Wiesbadener Rathause veranstaltete Ausstellung für künstlerischen Dilettantismus beschickt, und damit mehr denn bisher die Aufmerksamkeit auch nichthamburgischer Kreise auf sich gelenkt.

Ausnahmsweise hat diese auswärtige Ausstellung stattgefunden — ausgesprochener Grundsatz der Gesellschaft ist und bleibt auch fernerhin der Gedanke, ihre Wirksamkeit auf Hamburg zu beschränken. Das Wort »Hamburgisch« in ihrem Namen soll nicht nur rein geographisch den Sitz der Gesellschaft künden, sondern vielmehr klar aussprechen, dass sie ausschliesslich für und in Hamburg in möglichst rein heimatlichem, rein hamburgischem Eigenkarakter wirken will, hamburgische, ausgesprochene hamburgische Kunst fördern will, fussend auf der Einsicht, dass deutsche Kunst stets bei festem Wurzeln in der engeren Heimat in Gesundheit und Frische die schönsten Blüten trieb. Gerade wir Hamburger haben die unwiderleglichsten Beweise vor Augen, dass wir auf allen Gebieten der bildenden Kunst, in Architektur, Malerei und Kunstgewerbe am gescheitesten getan hätten, wenn wir im 19. Jahrhundert nie unsere Eigenheit verlassen hätten. All das, was wir heute mit Sicherheit als das Beste, Folgenreichste unter modernen hamburgischen Kunstleistungen empfinden, ist derart, dass wir nicht anders sagen können, als: es ist einfach ein auf grossen, zeitraubenden Umwegen erreichtes Wiederanknüpfen an unsere alte heimische, leider so lang übersehene, missachtete Kunst!

Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde ist eine Vereinigung von Dilettanten auf allen Gebieten der bildenden Kunst, Sammlern und Kunstfreunden. Ihre Tätigkeit besteht in Versammlungen (Vorträge, kleinere Ausstellungen, Besprechungen, Wettbewerbe u. dergl.), Förderung der künstlerischen Tätigkeit der Mitglieder, Austausch von Erfahrungen, Anregungen zu Sammlungen u. dergl. — nach aussen hin zeigt sie ihre Wirksamkeit in der Veranstaltung der regelmäßig alljährlich wiederkehrenden Ausstellungen der künstlerisch tätigen Mitglieder und der Sammler in Hamburg, die dazu dienen sollen, auch ausserhalb der Gesellschaft Stehende anzuregen, der Sonderausstellungen (im Vorjahre Ausstellung graphischer Kunst der letzten 20 Jahre), in Veröffentlichungen, sowie endlich in der Herstellung und Verbreitung von guten Blumenvasen, -körben u. dergl. zum Zweck der künstlerischen Hebung des Blumenkultus. Vielfach geht die Gesellschaft in ihrem Wirken nach aussen hin Hand in Hand mit befreundeten Vereinen.

Also im Grunde eine Vereinigung von Dilettanten — aber ich glaube, schon ein



UMSCHLAG DES JAHRBUCHS 1901, GEZ. VON E. L. MEYER. IN HOLZ GESCHNITTEN VON FRAU DR. ENGEL-REIMERS.



Durchblättern dieses Heftes, ein Beschauen seines bildlichen Inhalts genügt (obschon einige Zweige, wie die prächtigen Pflanzenstudien des Präsidenten Herrn Ed. Lorenz Meyer, die kunstgewerblichen Entwürfe z. B. von Frau Toni O'Swald, Frl. Lantzius u. a. völlig fehlen), um klar zu machen, dass bei diesen Hamburgischen Dilettanten ein Achselzucken und ironisches Lächeln nicht angebracht ist, dass man's mit Dilettanten anderen Schlages zu tun hat, als sonst — leider! — vielfach in unserem lieben Deutschland! — Wir sehen keine Holzbretter, die bedauerlicherweise mit Holzbrand verunziert sind, keine Tischchen, deren Fläche durch prunkenden Rosettenabschnitt leider unbrauchbar gemacht sind, — ach! kein Onkel bekommt offenbar von seiner durch die Gesellschaft beeinflussten Nichte ein Kissen mit »Ruhe sanft« u. dergl., ja nicht einmal ein mit Recht so beliebtes Jugendstil-Ornament ist darauf! Keine kunstvollen, verblüffenden Metamorphosen, die Gegenstände ihrem ursprünglichen Zweck entfremden und zu ganz unerhörten Zimmerzierden umgestalten, die aus Holz-

UMRAHMUNG, GEZ. VON ED. LORENZ MEYER. IN HOLZ GESCHNITTEN VON EMMA DROEGE.



GEHÄNGE AN EINEM ALTHAMBURGISCHEN HAUSE. AUFGENOMMEN VON FRL. M. KORTMANN.



WEINRANKEN-STUDIE
VON
EMMA DROEGE.

löffeln Schlüsselbretter machen — von Goldbronze ist auch nirgends etwas zu verspüren, und die war sonst doch neben dem andern der rocher de bronce, auf dem der deutsche Dilettantismus aufgebaut war — wie man glaubte!

Wie man glaubte, weil man's nicht für der Mühe wert hielt, genauer zuzuschauen, was eigentlich der Dilettantismus bedeute.

Spielerei — damit war's abgemacht! Dass hinter dem Dilettantismus, hinter dieser »Spielerei« etwas sehr Ernstes und Wichtiges steckt, übersah man völlig, und weil man das nicht sah, unterliess man's, sich mit ihm zu beschäftigen, ihn zu fördern, ihn zu heben — man lachte ihn lieber aus, weil er, allein gelassen und durch die nicht im gesunden Volksleben wurzelnde, vielmehr auf wissenschaftlich konstruierten Prinzipien künstlich basierte Richtung der Kunst (ich denke da insbesondere an die doch der Kunstwissenschaft zu dankende Stilartenrundreise unseres Kunstgewerbes) selbstverständlich noch mehr als die Kunst selbst auf Abwege geführt, es nur zu allerlei merkwürdigen Kapriolen brachte! Sehen wir genauer zu, so finden wir alsbald heraus, dass diese Kapriolen durchaus nicht viel merk-



STUDIE VON FRAU EMILY ELMENHORST.



FRAU EMILY ELMENHORST GEB. MEYER. *Studie.*



FRAU L. BOHLEN. *Winterstudie.*

die beiden so lang vernachlässigten, erst heute möchte man auch sagen, wiederentdeckten Zweige der deutschen Kunst, die Bauernkunst und die Kleinstadtkunst mit solch individuellem Leben erfüllte, dass wir uns ein Muster daran nehmen können — und ja in der Tat anfangen, das zu tun! — Ein Stück volkstümlicher Kunst — das ist der Dilettantismus und einer, bei dem nicht die Frage aufgeworfen werden kann: ist es not, sich mit ihm zu beschäftigen? lohnt sich's? ist er lebensfähig? Es wird wohl Niemand daran zweifeln, dass es allezeit auch ausserden Künstlern, in allen Kreisen, Leute geben wird, die, ohne sich Künstler zu nennen, gern künstlerisch selbsttätig sind. — Gebe der Himmel, es gäbe solcher Leute stets recht, recht viele! Wie können

würdiger sind, als die, die unsere Kunst, zumal unser Kunstgewerbe machte, als sie sich heut als anmutiges Bürgerfräulein der Renaissance, morgen als kapriziöse Rokokodemoiselle kostümierte — wir haben in jenen Auswüchsen des Dilettantismus nichts als den letzten Niederschlag jenes Tiefstandes der damaligen Kunst vor uns — der Dilettantismus selbst ist am wenigsten daran schuld!

Der Dilettantismus ist nichts anderes als jener naiv urwüchsige, dem Menschen angeborene Gestaltungstrieb im Verein mit dem ebenfalls naiv urwüchsigen Schönheitstrieb, den wir im Kinde schon beobachten und gar oft bewundern, der in grauester Vorzeit die ersten Kunstanfänge entstehen liess, der diese Unzahl verschiedenster Volksstile hervorbrachte, die wir im Völker- und Volkskunst-Museum bewundern, der

wir anders eine Volkskunst in Zukunft erhoffen, wenn wir nicht auch hoffen, dass ausser den Berufskünstlern auch alle die vom Volke dabei sind, die zwar nicht von Beruf Künstler, die's aber von Herzen sind — was durchaus nicht jeder sog. Berufskünstler ist! — Herz! — das ist's ja gerade, was wir unserer Kunst wieder wünschen, was unserer volkstümlichen deutschen Kunst von einst all die Reize verlieh, die wir an ihr bewundern, ihr Einssein mit dem Volke, ihren Heimatsgeruch, ihre Frische, ihre Eigenart, ihre Feinsinnigkeit, ihren Humor — Herz, statt Gelehrsamkeit, statt blosser kalter Theorien, Herz statt äusserlichen Pompes oder Gelecktheit, statt Experimentiererei und Effekthascherei, statt Gesuchtheit in Motiv und Ausführung! Wie können wir anders eine Kunst erwarten, die so eins ist mit dem

Volke, wie Schloss und Schlüssel zu einander gehören, um ein Tolstoisches Wort anzuwenden — als wenn wir hoffen, dass diese Kunst so im Volke steckt, dass sie in allen Kreisen unwillkürlich zum Vorschein kommt.

Es liegt ja auf der Hand, dass in einem Volke, das in allen Kreisen lebhaften Kunsttrieb zeigt, ein ganz anderer Nährboden für die Kunstentwickelung vorhanden ist, als bei einem andern, wo ein solcher fehlt! Einmal haben die künstlerischen Keime, die die Natur, wie immer verschwenderisch in ihrer Fürsorge für Nachwuchs, über ein Volk ausstreut, bei einem solchen Nährboden weit grössere Aussicht auf Entwickelungs-Gelegenheit — wer weiss, wieviel künstlerische Begabung aus Mangel an Anregung und Gelegenheit heute völlig unentwickelt bleibt! — zum andern übt der Grad der weiteren Kreisen eigenen Kunstbetätigung selbstverständlich einen nicht geringen Einfluss auf die Kunst der Berufskünstler aus. Je höher sie entwickelt ist, um so höher werden sich die Höhepunkte der Kunst eines Volkes erheben können, je eigenartiger sie ist, je mehr sie ausgesprochene Nationalität zeigt, um so ausgeprägter, um so vollendeter wird auch das nationale Gepräge der höheren Kunst sein, je gesunder sie ist, um so lebenskräftiger, fruchtbringender wird auch die höhere Kunst sein! — Ganz abgesehen noch davon, dass mit lebhafter Kunstbetätigung weiterer Kreise auch das Kunstverständnis und -Bedürfnis dieser Kreise steigt, was ja auch nicht ohne Bedeutung ist!

Zu all dem kommt noch die Erwägung: Wo ist die Grenze zwischen Künstler und Dilettant? Gerade in der Hamburger Gesellschaft — und anderswo wird's gerade so sein — sind Mitglieder, die neben ihrem Be-



ALTE DIELE IN LÜBECK. VON FRL. M. WOERMANN.



LANDSCHAFT IN BILLWÄRDER. VON FRAU M. ZACHARIAS.



KIRCHHOFTOR IN CURSLAK. ZEICHNUNG VON FRL. ELISABETH LANTZIUS.



ALTES TREIBHAUS VON FRL. M. KORTMANN.

ruf in Mussestunden künstlerisch tätig, Dilettanten im gewöhnlichen Sinne des Wortes sind und dabei in wahrhaftem Künstlersein, in künstlerischer Eigenart, ja auch im technischen Können Manchen, ach gar Manchen übertreffen, dem alle Welt unbedenklich die Bezeichnung Künstler zugesteht. Und um von der Frauenwelt besonders zu sprechen — es zweifelt doch niemand daran, dass die Berufs-Künstlerinnen nur ein verschwindend geringfügiger Prozentsatz der tatsächlich vorhandenen künstlerischen Talente sind! — In seinem Buche: Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus sagt Professor Lichtwark in monumentaler Einfachheit und Klarheit ungefähr: »... den Bau aller absprechenden Kritik des Dilettantismus wirft eine einzige Frage über den Haufen: glaubt irgend jemand, den Dilettantismus aus der Welt schaffen zu können? — Und würde, wenn es möglich wäre, den starken Trieb zur Betätigung durch das Raisonnement zu unterdrücken, etwas damit gewonnen sein? — Ist dies nicht der Fall, so gibt es vernünftigerweise nur die eine Möglichkeit, den Dilettantismus als vorhandene Kraft anzuerkennen, ihn gesund und stark



TREPPENAUFGANG EINES HAMBURGISCHEN LANDHAUSES DER EMPIRE-ZEIT. VON FRAU M. ZACHARIAS. * *



DORFSTRASSE IN LOKSTEDT.

VON FRL. M. KORTMANN.



DEICHPARTIE AUF DER INSEL NEUHOF.

VON FRL. M. KORTMANN.



DIE KRAMERAMTS-WOHNUNGEN IN HAMBURG. VON FRAU M. ZACHARIAS.



FLEETPARTIE IN ALT-HAMBURG. VON FRAU M. ZACHARIAS.

zu machen und den Platz zu suchen, an dem er im wirtschaftlichen Leben der Nation dem Gesamtwohle dient!«

Es ist gewiss nicht Lichtwarks geringstes Verdienst, dass er das einmal als Theorie aussprach und als praktischer Mann an einer Stelle zugleich durch die Tat illustrierte, indem er die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde ins Leben rief.

In kurzer Zeit sah man, dass er recht gehabt hatte, dass der Dilettantismus gesund und stark zu machen war, dass es einen Platz gab, wo er in der Tat in ganz ausgedehnter Weise dem Gemeinwohl dienen konnte. —

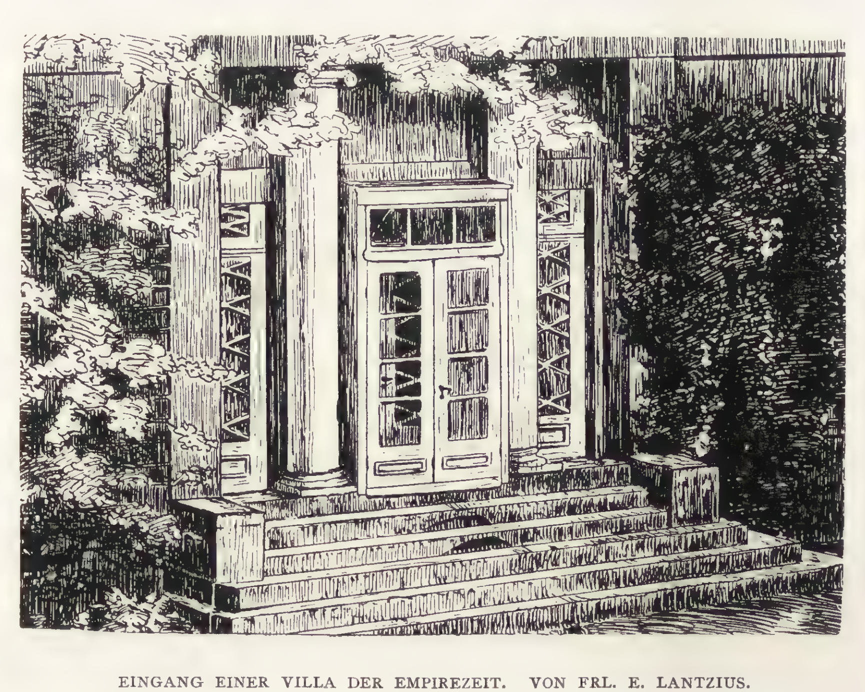
All die Schlacken, die ehedem natürlich auch in Hamburg dem Dilettantismus anhafteten, schmolzen hier, fast möchte man sagen im Handumdrehen, — man sah, sie waren nur die Folge des Umstandes, dass man es nicht für der Mühe wert gehalten, die Frage des Dilettantismus einmal scharf ins Auge zu fassen — und es trat ein sehr gesundes und achtungforderndes Können und Tun zu tage, das von Jahr zu Jahr sich hob.

Die Gesellschaftsschicht, der Lichtwark zuerst seine Aufmerksamkeit zuwandte, bringt es mit sich, dass das, was wir unter dem Begriff Kunstfertigkeit wohl zusammenfassen, wenig oder keine Liebhaber findet, die allgemeine Neigung wendet sich nur naturgemäss höheren Kunstgebieten zu, der Malerei und Bildhauerei, der reproduzierenden Kunst, sowie obschon etwas weniger, dem, was wir heute angewandte oder dekorative Kunst nennen.

Wir finden Bleistift-, Feder-, Buntstiftzeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Ölmalereien — Landschaften, Architekturen, Porträts und Figuren, Blumen und Stillleben, aber nichts dilettantisch in dem Sinne, wie wir's gewohnt sind, vielmehr finden wir lebendige Frische, kraftvolle, packende Energie, liebevolles Erfassen und Eingehen, das aber nie pedantisch kleinlich wird — kurz Erfreuliches, herzlich Künstlerisches auf Schritt und Tritt. Die Proben, die unser Heft enthält, widersprechen dem, glaube ich, nicht. Ganz insbesondere, wie auch aus dem Illustrationsmaterial des vorliegenden Heftes hervorgeht, erfreut sich das Studium der malerischen althamburgischen Bürgerhaus-Architektur der Aufmerksamkeit der Gesellschaft. —



HAMBURGISCHE PORTALE. VON FRL. M. KORTMANN.



EINGANG EINER VILLA DER EMPIREZEIT. VON FRL. E. LANTZIUS.





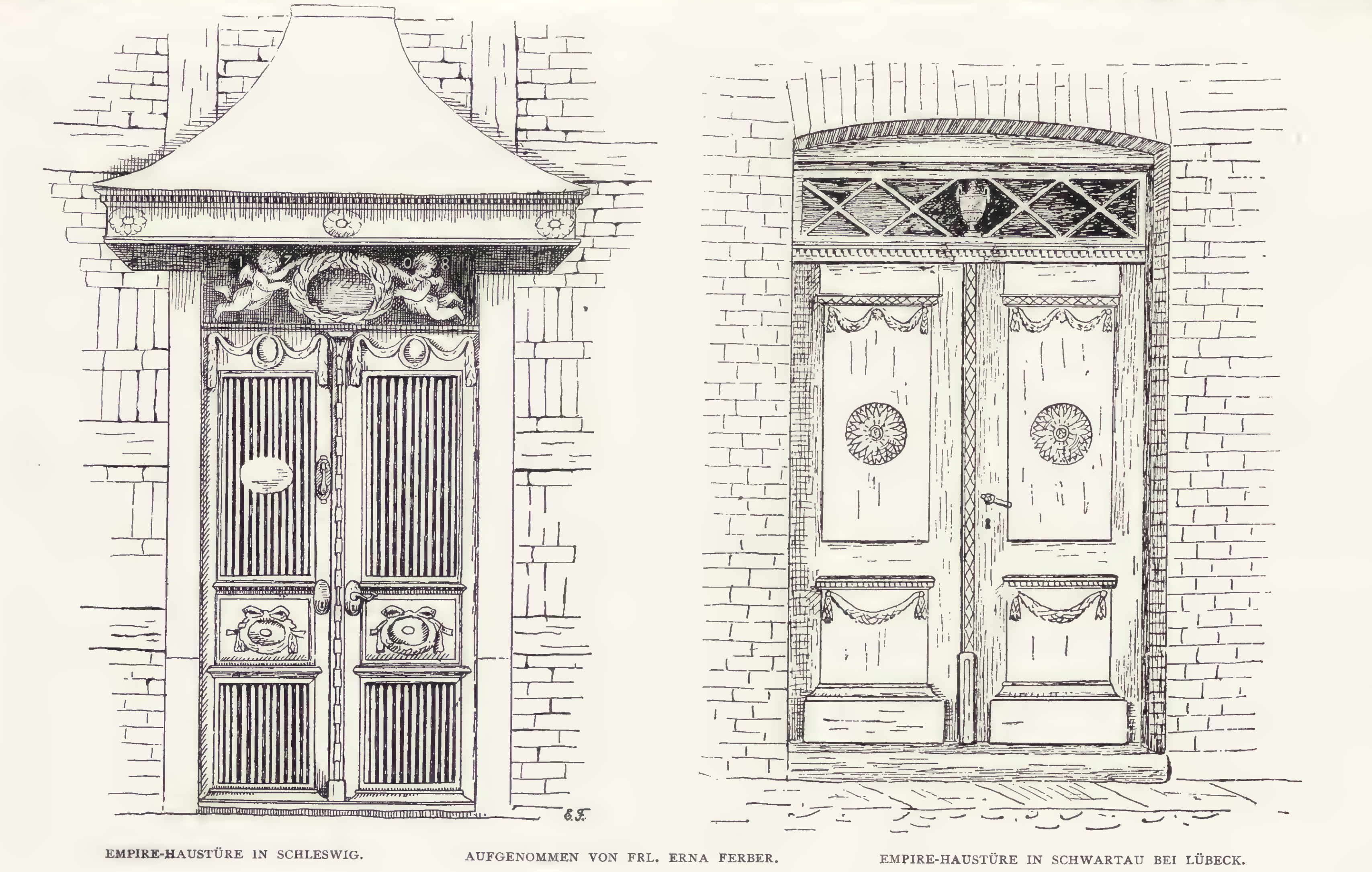
FLEETPARTIEN AUS ALT-HAMBURG. VON FRAU M. ZACHARIAS.

Das Zeichnen solcher Hamburgensien war schon früher die Lieblingskunst insbesondere einiger Damen gewesen — die erste war Frau Marie Zacharias —, teils von Heimatliebe, teils von den malerischen Reizen Althamburgs angeregt, haben sie schon vor Jahren in Bleistift und Feder köstliche, unersetzliche Aufnahmen hergestellt. Prof. Lichtwark zeigte nun, wie diese Beschäftigung mit der Architektur Althamburgs von grösster Wichtigkeit ist. Nicht nur dass Heimatkunde, Kunstgeschichte und Kulturgeschichte dadurch gewinnen, es ist von dieser eingehenden liebevollen Schilderung der althamburgischen bürgerlichen Buukunst, die so wurzelecht, so karakteristisch-eigenartig ist, noch etwas anderes zu erhoffen: ein segensreicher Einfluss auf die hamburgische bürgerliche Baukunst der Zukunft! Fühlen die Hamburger erst einmal wieder alle, dass da in diesen teils so traulich einfachen, teils so kraftstrotzend-monumentalen Bauten etwas ganz anderes steckt, als in der modernen, von rechts und links, überallher, nur nicht aus Althamburg ihre Motive suchenden Durchschnittsarchitektur, — dass dort Leben, quellfrisches Leben herrschte, das in der Heimat, in den besonderen Bedingungen unseres hamburgischen Klimas, unserer Lebensweise, unserer ganzen Art fest wurzelte, ein Leben, gegenüber dem unsere moderne Architektur kalt und versteinert erscheint — fühlen sie erst einmal wieder, wie diese althamburgische Baukunst alles hatte, wonach wir heute streben: Heimatlichkeit und Heimlichkeit, malerische Reize, Individualität, Einfachheit, ausgezeichnete Verhältnisse, vortreffliche Schmuckverteilung usw. — so ist zu hoffen, dass sie sich nicht länger ein X für ein U machen lassen, und auf die Wiedergewinnung einer ähnlichen, eigenartig hamburgischen Bauweise hinwirken, wie's die alte war. Verschiedene Mitglieder der Gesellschaft der Kunstfreunde haben's in Neubauten schon bewiesen, was die segensreichen Folgen sein würden!

Wir sehen infolgedessen nicht nur rein malerische Schilderungen, sondern regelrechte Aufnahmen, (letzterzeit auch aus Nachbarstädten und -Dörfern), aus denen allen die Liebe hervorleuchtet, das Wohlgefallen, mit denen die Aufnehmenden sich in die Reize ihrer Gegenstände vertieften! Da sind Gesamtaufnahmen von Strassen — die Strasse als Kunstwerk für sich ist ja auch noch ein recht wenig studierter Kunstgegenstand! — einzelne malerische Ecken, ganze Häuser, Giebel, Türen, Beischläge, Portale, Fenster und andere Einzelheiten. Ich nenne neben Frau M. Zacharias als Beteiligte, um nur einige zu erwähnen, die Damen Frl. Ebba Tesdorpf, Frl. M. Woermann, Frl. M. Kortmann, Frau L. Bohlen u. a. m.

Es sind diese Studien der altheimischen Bauweise um so dankenswerter, als leider unter den Architekten nur sehr wenige sich damit abgeben — es ist also geradezu eine Lücke, die da unsere Gesellschaft ausfüllt, ihre Arbeit ist hier eine Tat, die ihr die Nachwelt, die ja ersichtlich energisch auf Betonung heimatlicher Eigenart ausgehen wird, einmal hoch anrechnen dürfte!

Unter den in der Gesellschaft gepflegten Reproduktionstechniken dürfte die auffallendste der Holzschnitt sein, von dem unsere Abbildungen schöne Beispiele zeigen. Prof. Lichtwark hat in voller Absicht auf Pflege dieser Technik in der hier gezeigten kraftvollen und wirksamen Art hingewirkt, um von vornherein aller Neigung zu Kleinlichkeit und Pimpelei den Garaus zu machen, und es ist ihm auch vortrefflich gelungen — nicht nur auf diesem Gebiete allein, sondern davon aus auch auf allen anderen. Was wir von den Damen unter Leitung von Frau Dr. Engel-Reimers geschnitten sehen, ist von einer Frische und Lebendigkeit, von einer Kraft und Wirkung, die gewiss allgemeine Bewunderung finden wird. Dazu kommt die Selbständigkeit der Zeichnung, die ganz und gar auf eigenen Füssen steht, die von eigenem Naturstudium ausgeht und die Aufgaben (meist Buchschmuck, aber auch Exlibris u. a.) in eigener Weise löst — von Jugendstil, von geistlosem Liniengeschlingel ist hier keine Spur zu finden, in heutiger Zeit gewiss eine erfreuliche Erscheinung! Meist sind es lebendig erfasste, oder malerische schönformige Pflanzen, die wir einmal mehr in naturalistischer, ein andermal mehr in



EMPIRE-HAUSTÜRE IN SCHLESWIG.

AUFGENOMMEN VON FRL. ERNA FERBER.

EMPIRE-HAUSTÜRE IN SCHWARTAU BEI LÜBECK.



BUCHEINBAND IN HANDVERGOLDUNG. ENTWORFEN VON FRAU DR. ENGEL-REIMERS.



VORHANG FÜR EINE PRIVAT-STERNWARTE. ENTWORFEN VON FRAU PROF. ZACHARIAS, GESTICKT VON DERSELBEN UND FRAU DR. BRANDIS.

strengerer ornamentaler Auffassung verwendet sehen. — Verwendung finden sie in den Veröffentlichungen der Gesellschaft. Für kleinere Bücher hat man entsprechend zartere Vignetten unter Benützung der Kleinen unter der Pflanzenwelt geschaffen. Vielleicht werden wir später auch einmal Büchern begegnen, deren von Künstlerhand entworfene Ausstattung von der kunstfertigen Hand der Mitglieder der Gesellschaft in Holz geschnitten ist. Für Einzelblätter findet neuerdings, obschon noch vereinzelt, die Zinkhochätzung Pflege, z. B. von Frl. Marie Woermann.

In der angewandten Kunst finden wir besonders bevorzugt die künstlerische Stickerei, den Plattstich in hoher Vollendung, in kräftig einfacher oder subtil feiner Ausführung, die Applikation verschiedener Stoffe u. dergl., ferner Linienstich u. dergl. mehr. Stets ist's eigener Entwurf, sei's der Stickerin selbst oder sei's, dass sich zwei Damen zusammengetan haben, von denen eine den Entwurf, die andere die Ausführung übernahm. Zu Grunde liegen stets eigene Pflanzen- oder Tierstudien, und auch die Art der Verwendung dieser Studien zeugt von unbefangener Eigenart — wir werden nicht, wie sonst so oft, an dies oder das mit Recht oder Unrecht berühmt gewordene und bis zur Abgedroschenheit wiederholte Vorbild erinnert. Wir haben's stets mit Individualitäten zu tun. Das Gleiche ist der Fall bei anderen Entwürfen, wie die Mitglieder sie für ihr eigenes Heim herstellen: Schablonen für Malerei, Beschlag, Textilarbeiten, Möbel, Lederarbeiten, Vasen, Bucheinbände. In ihnen, wie in den ganzen Zimmer-Einrichtungen, ja bei Neubauten in allem, was zum Hause gehört vom Grundriss bis zur letzten Kleinigkeit, strebt Jeder nach persönlicher Eigenart — nicht in dem Sinne Absonderlichkeit, wie man's sonst wohl trifft, sondern im besten, edelsten Sinne des Wortes.

Wir kommen zu den Publikationen der Gesellschaft.

Da liegen zunächst die Jahrbücher vor uns: grosse, von Jahr zu Jahr umfangreicher werdende Bände, auf herrlichem Büttenpapier tadellos gedruckt, die Texte (kunsthistorischen, ästhetischen oder heimat-geschichtlichen Inhalts) wie die Illustrationen (Federzeichnungen, Originalholzschnitte oder Lithografieen) ausschliesslich von Mitgliedern hergestellt, legen alljährlich Zeugnis ab vom steten Weitervorschreiten. Es reihen sich an allerlei Kataloge (ebenfalls mit Originalvignetten, von Mitgliedern in Holz geschnitten), die Hamburger Liebhaber-Bibliothek (ältere hamburgische Werke, Familienchroniken u. dergl.), die Hamburgische Hausbibliothek (gemeinsam mit der Patriotischen Gesellschaft und der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung, neu begonnen, enthaltend billige, aber vortrefflich ausgestattete Neuherausgaben älterer, aber unverdient wenig gekannter Werke), allerlei Einzelschriften verschiedener Verfasser über hamburgische Familien, Künstler und Dichter, Neuherausgaben älterer graphischer Kunstwerke (Holbeins Bilder des Todes, Dürers Marienleben), endlich die Hamburger Kunstblätter, Originalradierungen oder -Lithografieen moderner hamburgischer Künstler.

Das ist die Summe zehnjähriger, erst zehnjähriger Arbeit!

Eine grosse Anzahl von Damen und Herren, die sonst vereinzelt ihren künstlerischen Liebhabereien sich hingegeben hatten, rein aus persönlichem, oft durch den Zufall in der Richtung bestimmtem Wohlgefallen, sind fest zusammengeschlossen zu einer nach bestimmtem Plan vorgehenden Vereinigung, einer den anderen anregend, stützend, vervollkommnend. Aber nicht eine Schule ist's, der eine Manier den unverkennbaren äusserlichen Stempel aufdrückt — der Geist ist's, der hier eint, der völlig frei sich äussernde Individualitäten eint. Wohl ist noch die Freude am Selbstschaffen und an der Entwickelung des eigenen Könnens das Hauptmotiv, aber sie ist vertieft durch die Erkenntnis, dass dieses Können des Einzelnen ein Stück der Gesamtbegabung des Volksganzen ist, dass mit jedem Fortschritt des Einzelnen zugleich auch das Ganze gewinnt — gerade wie bei der Landgewinnung an unserer Nordseeküste jede Landfestigung eines noch so kleinen Stückchens von Bedeutung ist. Damit ist jeder Tändelei von vornherein die Spitze abgebrochen — die

Weiterbildung ist nicht zufälliger Laune ausgesetzt, sie wird vielmehr in edlem Ernste als Pflicht im Dienste der Förderung der nationalen Allgemeinheit empfunden und betrieben — ein Standpunkt, zu dem vordem nur ganz vereinzelte, besonders hervorragende Individualitäten in Dilettantenkreisen sich emporgehoben haben! Und man macht sich sogar daran, der Allgemeinheit Dienste zu leisten. Gewiss wird noch grossenteils für das eigene Heim, für die Familie geschaffen, aber daneben sehen wir ein energisches, selbständiges und planmäßiges, nicht Augenblickserfolge erstrebendes, sondern die Zukunft, wie die Besten unseres Volkes sie anstreben, ins Auge fassendes Arbeiten an der Hebung der künstlerischen Bildung unseres Volkes. Hier Anregungen für andere Kunstfreunde zu eigener Tätigkeit, da Versuche, edelste Werke alter deutscher Meister der heutigen Generation mehr denn bisher zugänglich und verständlich zu machen — hier Mitarbeit an der Nationalisierung unserer Kunst durch Anschluss an die bodenwüchsige alte Kunst, da Förderung allgemeiner Heimat- und Naturliebe als Grundlage aller Heimatkunst — hier planmäßiges Fördern der Tätigkeit hamburgischer Künstler durch Aufträge, durch Popularisierung ihrer Werke (sie haben zuerst Original-Lithografieen und Radierungen der jungen Hamburger Schule herausgegeben), da andererseits Anregung zum Kunstsammeln, hier Inslebenrufen von Ausstellungen, da Mitarbeit an Erweckung veredelten Buchgeschmacks, verfeinerten Blumenkultus u. a. m.

Suchen wir doch den Künstlerverein, der seine Aufgaben so tief wie dieser »Dilettanten«verein erfasst hat??? — dass wir einen ähnlichen Dilettantenverein in Deutschland bis dato vergebens suchen, braucht wohl kaum gesagt zu werden! — Um Verzeihung, es war so, aber es scheint anders zu werden! In Krefeld hat Direktor Dr. Deneken begonnen, wie Lichtwark in Hamburg vorzugehen, und in Wiesbaden regt sichs erfreulicherweise in ähnlichem Sinne.

Was für eine Aussicht für die Zukunft, wenn der Standpunkt der Hamburger Gesellschaft nicht mehr wie bisher vereinzelt wäre, wenn ihre Grundsätze vielmehr allgemeine Grundsätze, wenn ihre Art Dilettantismus schlechtweg der Dilettantismus der höheren Kreise Deutschlands wäre, und wenn sodann auch die andern Schichten unseres Volkes in ähnlicher Art ausgebildet würden! — Ein gut Stück wären wir weiter in der Wiedererlangung einer wahrhaft deutschen Volks- und Heimatkunst! O. SCHWINDRAZHEIM.



VIGNETTE VON DR. H. MERCK.



ARTHUR ILLIES—MELLINGSTADT. *Schwäne.*

Dresdner Kunst-Ausstellung.

Die Dresdner Kunst-Ausstellung hat auch in diesem Jahre ihre Stellung im deutschen Kunstleben zu bewahren gewusst, die sie von Anfang an durch die klare Erkenntnis ihrer Veranstalter errungen hat. Sie ist auch diesmal wieder keiner jener allgemeinen Kunstmärkte geworden, in denen das Angebot von frisch produzierter Kunst in jeglicher Gestalt in einem wahrhaft erschreckenden Maße zu Tage tritt und jede Ruhe des eigentlichen Kunstgeniessens von vornherein unmöglich macht, vielmehr jene Auslese von Kunstwerken, die ein gewisses künstlerisches Durchschnitts-Niveau halten, über das wohl hinauf- aber nicht heruntergegangen werden darf, ja sie hat diesmal wohl dies Ziel noch besser erreicht als je. Das Durchschnittsmaß des Dargebotenen steht entschieden höher, als das irgend einer der vorhergegangenen Dresdner Ausstellungen. Die alte Richtung, die, von Kunstsalons ganz abgesehen, noch auf so manchen Kunstausstellungen ein so behagliches Dasein führt, erscheint hier so gut wie gar nicht mehr vorhanden, selbst nicht unter den einheimischen Künstlern. Ausser auf Sezessions-Ausstellungen ist die moderne Kunst wohl kaum je so rein und schlackenlos auf einer derartigen Veranstaltung zu Tage getreten. Dafür freilich fehlt es der Ausstellung ein wenig an grossen Schlagern, an solchen Kunstwerken, die wirklich das Höchste vorführen, dessen die Kunst heute fähig ist, die als wirkliche Bereicherung derselben gelten können. Die Wiederholung, die Variation, das Schondagewesene herrscht vor. Grund dafür ist wohl, dass dies Jahr als ein ganz besonders böses Ausstellungsjahr gelten muss. Die Welt-Ausstellung in St. Louis, die Düsseldorfer Kunst-Ausstellung und gar der alle guten Kräfte absorbierende Künstlerbund in München, wo sollen da die Kräfte herkommen, um jede Kunst-Ausstellung mit lauter interessanten Werken anzufüllen? Die allgemeine Ausstellungs-Konkurrenz ist ja überhaupt in ein gefährliches Stadium getreten.

Recht reizvoll ist dafür auch dies Jahr wieder die ganze Aufmachung der Ausstellung. In dieser Beziehung will sich Dresden mit Recht nicht von seiner führenden Stelle, die ihm nur von der Wiener Sezession bestritten werden dürfte, zurückdrängen lassen. Zur Auslese gesellt sich so die richtige Vorführung der Kunstwerke, denen, obwohl man sie eigentlich garnicht liebevoll genug behandeln kann, meist auf den Aus-



A. J. PEPINO—DRESDEN. *Mutter und Kind.*

stellungen noch übel genug mitgespielt wird. Das bedeutet für den Beschauer ein grosses Plus an Behaglichkeit und Genuss, für die Werke selber eine bedeutende Stärkung ihrer Wirkung. Sie macht auch jene Sensations- und Ausstellungsbilder überflüssig, die lange genug der Krebsschaden unserer Kunst gewesen sind. Es kommt hier jetzt, wer einmal hereingelassen, auch wirklich zu Worte.

Äusserlich hat sich hierbei einiges in der Ausstellung verändert. Wer die Städte-Ausstellung im vorigen Jahre nicht gesehen, für den ist die Umgestaltung der grossen Haupthalle, die schon immer der Tummelplatz der begabtesten Dresdner Architekten gewesen ist, etwas neues. Um ihr gerecht zu werden, muss man berücksichtigen, dass sie nicht für ihren jetzigen Zweck, Skulpturen aufzunehmen, berechnet war. Es fehlen für sie die ruhigen Hintergrundwände, auch lässt die barocke Steigerung der Architektur, zu der die Aufnahme des Abgusses des barocken umfangreichen sogenannten Marcolini-Brunnens, für die diese Umgestaltung ursprünglich geschaffen, zwang, an sich schon keine rechte Ruhe zu. So konnte hier von vornherein keine solche feierliche Grösse erzielt werden, wie es Kreis vor zwei Jahren gelang, als er diesen Raum auf Bartholomés grossartig ernstes Monument »aux morts« zurechtzustimmen hatte. Gänzlich neu dagegen ist die Ausgestaltung eines kleinen Kuppelraums am Abschluss des einen Flügels, die Wallot unternommen hat. Es ist ein Raum ganz im assyrischen Stile, einfach und ruhig, der Hauptschmuck, ein assyrischer Löwenfries in farbigem Fliesenrelief an der Kuppel, doch völlig verfehlt für die Aufnahme von Statuen, die hier von allen Seiten von einem so entkörpernden Lichte umflossen sind, dass jede plastische Wirkung verloren geht. Die armen Kunstwerke die hier stehen — es sind Rodins und Meuniers darunter! — können einem leid tun. Nichts als ihre Lichthülle bleibt von ihnen übrig!

Ein grosser Vorzug dieser Ausstellung bleibt ihre Mannigfaltigkeit. Die Dresdner Ausstellungen haben ja immer mehr als blosse Vorführungen moderner Kunst sein wollen. Ein Stückchen Kunst der Vergangenheit als Kontrast war immer willkommen. So hat er hier bekanntlich schon Meissner Porzellan und Lukas Kranach gegeben; in diesem Jahre reiht sich ihnen Empire und eine retrospektive Ausstellung zur Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts an. Beide Veranstaltungen haben entschieden aktuelles Interesse. Die Empire-Ausstellung zeigt, wo einst die gesunde Entwickelung der dekorativen Kunst stehen geblieben, bevor sie sich in jene allgemeine Stilverwilderung aufgelöst hat, die für das 19. Jahrhundert karakteristisch ist, aus der wir uns aber jetzt kaum mehr zu retten vermögen. Sie würde auch zeigen (hätte man hier auch mehr das eigentlich wertvolle Empire, das bürgerliche an Stelle des prunkenden Empires der Schlösser vorgeführt) auf welchen Grund-



PROF. C. BANTZER—DRESDEN. *Hessische Bäuerin.*
Verlagsrecht: Ehrhardts Universitäts-Buchhandlg. Marburg a. L.

begrüsst man manchen alten Bekannten, den man eigentlich hier zu sehen gar nicht erwartet hätte. Am besten sind entschieden Frankreich und Österreich vertreten. Unter den französischen Werken prangt als Hauptstück Courbets berühmte Steinklopfer, eines jener Werke, mit denen Courbet den Vorstoss des Naturalismus im Jahre 1851 begann, das jetzt bekanntlich durch einen glücklichen Zufall in den Besitz der Dresdner Gemälde-Galerie übergegangen ist. — Und noch eine kleine Veranstaltung gibt es hier, die man bisher kaum in Verbindung mit einer Kunstausstellung gesehen haben wird: eine Kollektion künstlerischer Amateur-Fotografieen. Die künstlerische Amateur-Fotografie ist damit, mag sie hier auch noch in einem besonderen Pavillon aufgestellt sein, doch fast gleichberechtigt mit der eigentlichen Kunst erklärt worden und sie verdient es auch. Denn wie diese von wirklich sachverständigen Händen zusammengestellte Muster-Kollektion zeigt, enthüllt sich hier in vielen Personen ein so bedeutendes individuelles Kunstvermögen,

lagen, nach welchen Prinzipien sich wieder eine solche bürgerliche Kunst entwickeln kann, die wir so dringend nötig haben, nach der unsere Künstler auch so energisch, wenn auch oft etwas ziellos und fantastisch streben. Die retrospektive Ausstellung aber kann dem Publikum, das es noch immer nicht wissen sollte, die ebenso betrübliche, wie lehrreiche Tatsache noch einmal vor Augen führen, dass im 19. Jahrhundert nicht die bekanntesten Künstler auch zugleich die bedeutendsten gewesen sind, um die die Nachwelt sich noch kümmert und dass es nur zu oft den wahren Messias gesteinigt und gekreuzigt hat, um seine Modegötzen auf den Thron zu erheben. Freilich diese Lehre würde sich hier noch deutlicher ergeben, hätte man die Auswahl etwas zielbewusster getroffen. Namentlich auf dem Gebiet der deutschen Malerei



PROF. C. BANTZER—DRESDEN. *Hessischer Bauer.*
Verlagsrecht: Ehrhardts Universitäts-Buchhandlung Marburg a. L.



OSKAR ZWINTSCHER—DRESDEN. *Bildnis meiner Frau.*

dass man hier doch wohl jetzt von wirklichen künstlerischen Leistungen reden muss. Fehlt doch der so gehandhabten Fotografie zur Kunst eigentlich nur die Mechanik der Technik, die hier das gütige Sonnenlicht leistet. Es ist daher auch kein Wunder, dass von diesen Kunst-Fotografen mehr als einer — so kürzlich der Wiener Henneberg — zu wirklicher Kunst übergegangen ist.

* * *

Unter den ausgestellten Kunstwerken selber ist in erster Linie entschieden die Kollektiv-Ausstellung Otto Greiners zu nennen. Schon weil wir in ihm einen der begabtesten und hoffnungsvollsten unserer jüngeren Künstler zu begrüssen haben, der für die deutsche Kunst eine wirkliche Bereicherung zu werden sich anschickt. Zumal jetzt, wo er in eine neue Phase der Entwicklung getreten ist. Ausgehend von seinem Landsmann Klinger, in dessen Formen- und Ideenkreis er lange Zeit fest gebannt war, ist er jetzt aus einem Zeichner ein Maler, aus einem Meister im kleinen, ein Meister im grossen geworden, der auf diesem Gebiete seinem früheren Lehrmeister, der hier stets etwas merkwürdig Unsicheres behalten hat, durch Sicherheit der Zeichnung und Grösse des Schwunges zu übertreffen droht. Was hier ausgestellt ist, ist leider nicht sein grosses Hauptwerk »Odysseus und die Sirenen«, das das Leipziger Museum so neidisch hütet, nur die überlebensgrossen Pastellstudien dazu, die, ohne irgendwie in Manier zu verfallen, eine Grösse des Stils und der Auffassung, eine koloristische Modellierfähigkeit und eine absolut sichere Naturbeherrschung zeigen, die wir bei keinem deutschen Künstler zur Zeit wieder finden dürften. Täuscht nicht alles, so ersteht hier wieder vor unseren Augen ein Monumental-Maler, wie wir einst einen solchen, fast ohne es recht zu wissen, in Anselm Feuerbach besessen, dessen herrliche trauernde Iphigenie hier in der retrospektiven



† GUSTAVE COURBET. STEINKLOPFER.

Ausstellung uns warnen mögen, auch diese Kraft wieder ungenützt vorüber gehen zu lassen.

Die übrigen Werke hier verraten sein Können im einzelnen. Das Gemälde »Atelierszene« in lebensgrossen Figuren ist sicherlich nur ein Versuch einmal wieder die Öltechnik im grossen zu probieren. Sein erstaunliches Zeichentalent jedoch bekunden eine ganze Reihe von Zeichnungen und Radierungen, darunter an erster Stelle die köstliche Radierung des Ser Rodolfo, ein Stück natürlicher Komik, das nicht besser festgehalten werden kann. Ganz seltsam ist, dass dieser in erster Linie auf die Darstellung des Menschen, speziell des nackten Menschen ausgehende Künstler, auch ein so feiner Landschafter ist. Freilich sind es hier in erster Linie die Bäume, deren Geäst das lineare Element enthält, das ihn zur Wiedergabe zu reizen scheint.

Neben Greiner hat der zweite sächsische Künstler, der hier mit einer Kollektiv-Ausstellung erschienen, Sascha Schneider, einen recht schweren Stand. Ein so begabter Künstler, wie Greiner, ist er nicht. Was jener an Leichtigkeit des Könnens besitzt, hat dieser an Schwere. Das Gesuchte, Gequälte ist vielen seiner Werke nicht abzusprechen. Erstaunlich ist das Schwanken der Qualität, nicht immer erfreulich das phantasievolle Element. Dennoch hat er in seiner Nibelungen-Schlacht ein koloristisch, wie zeichnerisch gleich anerkennenswertes Werk geschaffen, dessen völlig verkappte Menschen doch von überzeugendem Leben sind. Nur wer den Menschen wirklich kennt, kann ihn auch so durch Hüllen zur Darstellung bringen.

Dann ist zunächst der Meissner Künstler Otto Zwintscher zu nennen mit seinen zahlreichen Porträts. Sie sind durch und durch eigenartige Werke, delikat, aber doch gross empfunden, mit einer Sprache der Augen, die tief seelisch wirkt, hoffentlich aber nicht zu bald dem Manierismus verfällt. Ganz besonders erfreulich aber sind die Werke Bantzers, wohl die besten, die er bisher geschaffen. Namentlich seine hessische Bauernhochzeit, eine ungemein geschickte Konzentration von Menschen, Farbe und seelischem Ausdruck, in der namentlich das Malerische der alten Volkstrachten mit äusserstem Geschick koloristisch verwertet ist.

Sonst freilich fallen nicht allzu viel



HANS VON VOLKMANN—KARLSRUHE. *Wälder und Felder.*



EUGEN BRACHT—DRESDEN. *Norwegisches Moor.*

Dresdner Werke in die Augen. Es ist seltsam, die Dresdner Künstler, die bisher am lautesten nach einer Förderung lediglich deutscher Künstler geschrieen haben, sie strengen sich garnicht so sehr an, wenn es gilt, auf einer Ausstellung die Berechtigung dieser Forderung wenigstens für ihren Kreis zu zeigen. Das war schon bei der letzten, der spezifisch sächsischen Kunstausstellung zu bemerken. Wie wenig vorteilhaft gibt sich hier z. B. dies Mal Dresdens hoffnungsvollster Nachwuchs »Die Elbier«, die noch kürzlich in einem Dresdner Kunstsalon einen so grossen Erfolg davongetragen haben. Nur Pepino, ihr jüngstes Mitglied, hat hier im Porträt seiner Frau ein bedeutenderes Werk geschaffen. Von den älteren Meistern dürften dagegen noch die trefflichen Tierstücke des vor kurzem an die Dresdner Akademie berufenen Tiermalers Hegenbarth zu rühmen sein, sowie Kuehl mit seinem Bilde der Dresdner Hof-Chaisenträger in ihrer altertümlich farbigen Pracht.

Die übrigen deutschen Kunststädte bieten so ziemlich das gewohnte Bild. In der Gesamtanordnung gibt die Wiener Sezession wieder die feinste Note her. Sie hat nun einmal die Delikatesse, das Raffinement gepachtet. Leider haben die Werke hiervon oft etwas zu viel. Weniger glücklich erscheint die Gesamteinrichtung des Stuttgarter Raums durch Pankok. Das Ungewöhnliche, Bizarre ist nun einmal Pankoks Ideal. Das ist für Dinge, die Dauer haben sollen, freilich sehr gefährlich. Um so frischer und gesünder wirken hier Kalckreuths Winter-Landschaft und Velasquezprinzessin. Um eine ganze Stufe höher erscheint dies Mal Weimar durch Olde und von Hofmann, ein lehrreiches Beispiel, was man durch richtige Berufungen künstlerisch aus einer Stadt machen kann. Dagegen ist München wenig bedeutend vertreten. Ausser Zügels ernst gestimmten Tierstücken aus der Lüneburger Haide kann hier nichts als ein neues Ereignis gelten.



LUDWIG VON HOFMANN—WEIMAR. LEDA. DEKORATIVES GEMÄLDE.



FRITZ RENTSCH—LEIPZIG. DEKORATIVE STICKEREI. WANDBEKLEIDUNG.



MAX WISLICENUS—BERLIN. *Bildnis seiner Tochter.*

Erscheinung zu nennen; am imponierendsten wirken wohl Lederers stilvollen, grossen Werke, voran der bekannte Fechterbrunnen für Breslau, neben denen wohl auch auf des ganz geistesverwandten Christian Behrens' Reiterfigur Georg des Bärtigen am Georgenchor zu Dresden aufmerksam gemacht werden muss. Auch auf die wie immer treffliche graphische Abteilung kann nur hingewiesen werden. Sie ist ein Mehr an wirklicher Kunst, das man vor wenigen Jahren noch kaum kannte. Nur klein ist diesmal die kunstgewerbliche Abteilung. Rüstet sich doch Dresden für das Jahr 1906 auf eine grosse allgemeine, allumfassende Kunstgewerbe-Ausstellung, die einmal eine grosse Revue über das bisher von der neuen Bewegung tatsächlich Geleistete abhalten soll. So gibt es diesmal nur eine erlesene Kollektiv-Ausstellung moderner Goldschmiede-Arbeiten, die zu allen Zeiten die Krone des Kunstgewerbes dargestellt haben, unter denen sich sehr reizvolle Arbeiten von Eisenloeffel, Gros, Miller, Riegel, Schönauer, Steinicken u. Lohr u.a. finden. Dann holländische Keramik und Steinzeuge von Scharvogel, eine Reihe kunstgewerblicher Arbeiten des Radierers Koepping, darunter seine nicht mehr ganz unbekannten Ziergläser. Zum Schluss noch eine sehr reizvolle Applikationsstickerei von Rentsch-Leipzig, mit lebensgrossen nackten Figuren, die die grosse Erweiterungsfähigkeit dieser Technik zeigt und hohe und dekorative Kunst noch einmal recht nahe zusammenbringt, wie es das Streben der ganzen modernen dekorativen Bewegung ist. ERNST ZIMMERMANN.

Recht gut ist dagegen der Durchschnitt der Plastik. Es ist ja keine Frage, dass durch diese Kunst, die so lange bei uns zurückgeblieben war, jetzt ein ganz besonders frischer Wind wieder weht. Die umfangreichste Abteilung bietet hier die Kollektiv-Ausstellung des Dresdner Bildhauers Diez. Diezes Bedeutung für die Dresdner Kunst beruht in erster Linie auf seiner Eigenschaft als Erzieher: er ist unbestritten derjenige Plastiker, der hier die Plastik aus den in Dresden besonders zähen Banden des Klassizismus befreit hat. Über seine künstlerischen Leistungen sind die Ansichten etwas geteilt. Sein Bismarckdenkmal, freilich eins der schwierigsten Probleme der Plastik, ist vielfach etwas kühl aufgenommen worden.

Die übrigen Plastiker einzeln aufzuführen, fehlt es hier an Platz. Ausser Willy Zügel, der sehr reizvolle kleine Tierbronzen ausgestellt hat, ist hier keine für Dresden neue





GEORG JAHN—DRESDEN. POLNISCHE JUDEN. RADIERUNG.



Deutsche Frauenkunst in St. Louis.

VON H. VOLLMAR—BERLIN.

Zum ersten Male gab die Regierung dem »*Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*« das Recht, im Rahmen einer Welt-Ausstellung als geschlossene Gruppe aufzutreten. Nachdem dieser Beschluss bekannt geworden, mühte sich jedes Mitglied, besonders Gutes, Vollkommenes zu schaffen, und das Resultat dieses Eifers war denn auch ein überaus beachtenswertes. Jene Sonder-Ausstellung der für St. Louis bestimmten Frauenkunst, welche in den Räumen von Keller & Reiner stattfand, bekundete, dass nicht nur der künstlerische Geschmack, sondern dass auch die Technik und die Gediegenheit des Materials, eine wesentliche Steigerung erfahren haben. Da war nichts von der oft mit Recht verurteilten weiblichen Handarbeit zu spüren, welche in spielerischen Nebensächlichkeiten das Ziel: Nützliches in schöner Form zu geben, aus den Augen verliert; überall machte sich ein verfeinerter Geschmack geltend, der mit tüchtigem Können verbunden, originell Erfundenes in anmutiger zweckentsprechender Form gab. Und als besonderes Merkmal dieser geförderten dekorativen Frauenkunst, trat eine Vielseitigkeit zutage, welche der gesamten Vorführung auch von der schärfsten Kritik uneingeschränktes Lob eintrug. Obgleich das Nebeneinander der verschiedenen Leistungen nicht günstig für den Gesamteindruck war — auch unsere Abbildungen lassen das erkennen — feierte die Ausstellung vor ihrem Einschiffen nach St. Louis dennoch unbestrittene Triumphe.

In Amerika ist die Anordnung der Vereinsausstellung eine wesentlich andere, *Marie Kirschner,* die als schaffende Künstlerin zu den Bedeutenden zählt, hat die Vertretung ihrer Kolleginnen, deren Vertrauen sie in hohem Grade besitzt, übernommen, und wie schon oft in Berlin, so hat sie als feinsinnige Frau auch in Amerika eine Ausstellung geschaffen, deren Gesamteindruck



WANDMALEREI: E. V. EICKEN. WANDSCHIRM: C. V. SIVERS UND ILSE SCHÜTZE. TEETISCH UND STUHL LINKS: M. V. BUDDENBROCK. STUHL RECHTS: M. VORBERG. LAMPE: S. L. SCHLIEDER. TEPPICH: T. ENDELL.



PLAKAT: M. LENT. NOTEN-SCHRÄNKCHEN: FR. V. FALKENSTEIN. WANDSCHIRM: M. V. HENDEL. DECKE: C. V. SIVERS. TEPPICH, KERAMIK U. PORTIÈRE: M. KIRSCHNER.

durch Intarsien belebt, welche aus der Künstlerin Werkstatt hervorgingen, zeichnen sich durch Sachlichkeit der Konstruktion u. Eleganz der Formensprache aus. — Auf demselben Gebiet, dem der *Möbel-Industrie*, sind übrigens noch eine Reihe anderer verdienstvoller Namen zu nennen. *Lina Krauses* Bücher- und Kunstschrank mit dem verschiebbaren geschmackvoll gestickten Vorhang, hat ebenso wie ein von ihr geschaffner Teetisch, ganz besondere Vorzüge. Frau *von Falkensteins* graues eichenes Notenschränkchen mit Beschlägen von mattem Silber, ist hübsch im Aufbau und praktisch in der Gliederung; der Teetisch und Stuhl von *M. v. Buddenbrock* mit seinen Intarsien (blühendes Kressengezweig) ladet förmlich zum Ausruhen ein und von

überraschend harmonisch ist. Ihr grosser grün polierter, mit geschmiedeten Messingbeschlägen gezierter Schrank, dessen beide Türen alles zuschliessen, was eine nicht allzu verwöhnte Frau an Wäsche und Kleidern braucht, ist eine der zweckmässigsten Einrichtungen dieser Art. In gleicher Weise praktisch sind Marie Kirschners lenkbare Bücherständer, welche bei vielen geistig Schaffenden längst Heimatsrecht haben. Für den Damen-Schreibtisch, der sich durch Drehung der schmückenden Bronzegalerie und Herausschieben der Platte zu einem Tisch für Mappen und Kunstblätter erweitern lässt, hat sie eine neue anmutige Lösung gefunden; auch die Stühle, Sophas, Nähtische und Schränkchen, letztere in diskreter Weise

M. Vorbergs tuchbezogenem grauen Lehnstuhl lässt sich das gleiche sagen; dass auch die Farbenwahl eine überraschend vornehme ist, erhöht noch den Wert dieser hübschen Tischlerarbeiten. Die Landschafterin *Hanna Mehls* hat übrigens einen besonders bequemen Schreibstuhl erdacht und *E. Dillmanns* dos-à-dos von rotbraunem Holz kann nur gelobt werden. *Ilse Schütze* hat den Biedermaierstil mit vielem Glück für ihr Büffet verwendet. Den oberen Teil, ein gegliedertes Wandbrett mit den Silhouetten eines jungen Paares, gab die Künstlerin zur letzten Weihnachtsmesse des Vereins, dort erwarb ihn sofort die deutsche Kaiserin, nun nahm Ilse Schütze diesen gediegenen Aufbau für ein Büffet, dessen Proportionen ihr sehr gut

gelungen, wie der Augenschein zeigt. *M. v. d. Brocken* liess sich vom Empire und vom Stil Louis XVI beeinflussen, ihre mit Bronzeornamenten geschmückte rötlichbraune Mahagoni-Vitrine liess Geheimrat Arnold, der bekannte Kunstfreund, anfertigen und erlaubte, dass sie, ehe sie in seinen Besitz übergeht, dem Verein in St. Louis als Staubschützer für zahlreiche zarte Produkte der Kleinkunst dienen darf.

Ähnliche Förderungen verdankt der Verein den beiden Kunstfreundinnen Frau Geheimrat Alwine Franke und Frau Ellen v. Siemens, durch ihre namhafte Beisteuer konnte für die Arbeitenden gediegeneres Material beschafft werden, und dass durch dieses der künstlerische Gehalt wesentlich gesteigert wird, weiss jeder Einsichtige. — In verschiedenartigster Form treten die *Metall-Arbeiten* auf, welche fast durchweg als gelungen bezeichnet werden müssen, jede Kleinlichkeit ist ihnen fern, ein wohltuend grosser schlichter Zug und feines Liniengefühl macht sich in ihnen geltend. *Sophie Luise Schlieder*, die auch als Keramiker und Glasmaler schon Treffliches geleistet hat, bringt besonders glückliche Ideen zur Ausführung, ihr Noten-Ständer mit elektrischer gedeckter Beleuchtung ist ausgezeichnet; mit bemerkenswert feinem Geschmack hat sie das durchbrochene Kupferflechtwerk mit den amethystfarbenen Glasflüssen zusammengestimmt. Auch die verschiedenartigen Lampen, welche ihre Hand in gleicher origineller Weise aus Silber und halbtransparenten Muscheln formte, gehören zu den hübschesten modernen Beleuchtungskörpern, für welche Naturformen von Pflanzen und Fischen stilistisch glücklich verwertet sind. *Elisabet Neelsens* Spiegel mit Metallrahmen und eisernen Hängeleuchtern ist eine ernste, geschmackvolle Arbeit und *Lina Krauses* zierlich geschmiedete und aus Silberblech gebogene Bücherständer haben längst den Beweis der Brauchbarkeit erbracht.

Die Wände des einen Ausstellungsraumes in St. Louis sind mit einem gelben Seidenstoff, der durch dunkelgrüne Sammetstreifen belebt wird, bespannt; nach oben hin schliesst ihn ein Landschaftsfries von *M. Kirschner* in duftigen Tönen ab. Das andere Gemach zeigt eine Täfelung von graugrünem Eichenholz, der *Hildegart Lehnert* Kupferätzungen, Zweige deutscher Bäume, einfügte; über dieser



BÜFFET: ILSE SCHÜTZE. TEE-URNE: B. V. KLITZING. RADIERUNGEN: E. LOBEDAN.



TISCH UND KERAMIK: C. LOBEDAN. WANDBEKLEIDUNG, KUPFERÄTZUNGEN: H. LEHNERT. PORTRÄT-ZEICHNUNGEN: C. V. GERSDORFF. FÄCHER: ERLER, PEILER, HÖCHSTÄDT. KISSEN: E. V. MALTZAHN. STUHL: E. DILLMANN.



SPIEGEL: E. NELLSEN. LAMPE UND NOTENSTÄNDER: S. L. SCHLIEDER. SCHREIBTISCH UND BÜCHERSTÄNDER: M. KIRSCHNER. STUHL: H. MEHLES. LEDERMAPPEN: H. ANKERMANN. PORTRÄT-ZEICHNUNGEN: C. V. GERSDORFF.



BLUMENSTÄNDER: S. L. SCHLIEDER. SCHRANK: M. KIRSCHNER. WANDBEHANG: H. IVERSEN.



VITRINE: M. V. D. BROCKEN. INHALT: FÄCHER, SCHMELZARBEITEN, STICKEREIEN, KERAMIK: ERLER, DIPPERMANN, LUTHMER, KELLNER, BURGER, BLOCK—NIENDORFF, V. MALTZAHN, KIRSCHNER ETC. * *

Wandbekleidung ziehen sich Gobelinmalereien hin, in denen die Landschafterin *Elisabeth W. Eicken* den deutschen Herbstwald stimmungsvoll schildert.

Das rein *malerische und künstlerische* Element tritt in einer ganzen Reihe von Arbeiten zu Tage; Frl. *Claire von Gersdorff,* die Hofdame der deutschen Kaiserin, welche dem Verein seit Jahren Beweise ihres fördernden Interesses gegeben hat, steuerte einige der geistreichen Porträtzeichnungen bei, welche ihre Hand im Fluge am kaiserlichen Teetisch schuf. Das Profilbild des Kaisers ist besonders karakteristisch, aber auch die Bildnisse des Reichskanzlers, der Erbprinzess von Meiningen etc. überraschen durch ihre lebensvolle Auffassung. Gute Originalradierungen und Lithografieen stammen von *C. Paczka, Cl. E. Fischer* und *E. Lobedan. M. v. Kendell* schmükte einen kleinen Wandschirm mit meisterhaften märkischen Landschaften, *Ilse Schütze* und *C. v. Sivers* komponierten mehrere dekorativ sehr wirkungsvolle Wandschirme, unter denen jener mit den Engeln und Mohnblumen, für ein Kinderzimmer, besonders anziehend wirkt. *M. Lent,* die erprobte Plakatzeichnerin, ist durch zwei ihrer originellen farbenfrohen Kompositionen in der Gruppe bestens vertreten.

Hervorragende *Nadel-Malereien,* d. h. mustergiltige Stickereien nach eigenen Entwürfen rühren von *C. v. Sivers, H. Iversen, M. Block-Niendorff* und *C. v. Maltzahn* her; ihre Blumen und Blätter sind Leistungen, die es mit den besten japanischen Produkten aufnehmen können.

Eine *Fächer*-Malerin, die in geistvoller Weise auf zartester Seidengaze Ornamente und Pflanzen von seltener Farbenschöne mit Nadel und Pinsel entstehen lässt, ist Frau *M. Erler,* aber sie hat in mehreren Kolleginnen hier ebenbürtige Rivalinnen.

Auch gediegene *Schmelzarbeiten* finden sich unter den Ausstellungs-Objekten, *Gertrud Burger,* die gewandte Illustratorin und *Dora Kellner* haben schr gute Emaillen geschaffen; eine Reihe feinsinniger *Miniaturen* auf Elfenbein und Kupfer gemalt, vervollständigen diese Heerschau der Kleinkunst. Die *Keramik* ist besonders glücklich, durch *M. Kirschners* irisierende Gläser, sowie durch *C. Lobedans, S. L. Schlieders* und *H. Lehnerts* farbenfrohe Kunst-Töpfereien in neuen Formen vertreten.

Die gesamte Darbietung des »Vereins der Künstlerinnen« ist eine derartige, dass wir mit Zuversicht sagen dürfen, sie werde in St. Louis ein gewichtiges Wort von tüchtiger, sinniger, bisher oft unterschätzter deutscher Frauenkunst mit zu reden haben.



KUNSTGEW. METALLWARENFABRIK »ORION« G. F. SCHMITT—NÜRNBERG. *Schreibtisch-Garnitur in »Orionmetall«.*



Porträt des Malers Theo Molkenboer. *Fotografie*

Porträtmaler Th. Molkenboer.

Unter den jüngeren holländischen Malern, deren erste Arbeiten vor etwa 10 Jahren die Aufmerksamkeit auf sich lenkten, hat sich seitdem Theo Molkenboer als Porträtmaler einen gewissen Ruf errungen.

Bei Beginn seiner Studien wollte er sich, ungeachtet seiner Vorliebe für Malerei, dem Architekten-Berufe zuwenden und kam unter die Leitung des berühmten Architekten Dr. Cuppers. Bald jedoch fühlte er, dass er die Malerei nicht ganz der Architektur opfern könne und beschäftigte sich mit der dekorativen Kunst, die in diesen Jahren in Holland ihre erste Erscheinung machte. Als Ideal schwebte ihm damals die dekorative Malerei vor und um dies Ziel zu erreichen, widmete er sich fast ausschliesslich der Darstellung der menschlichen Gestalt in lebhaftem Gegensatz zu den übrigen jüngeren holländischen Künstlern, die sich nach Verlassen der Akademie meist ausschliesslich der Landschafts-Malerei widmeten. — Bei seinen Studien nach der lebenden Natur, beobachtete er alles mit der grössten Gewissenhaftigkeit und es entstanden ohne direkte Absicht eine Serie Porträtbilder, deren günstige Beurteilung durch das Publikum gelegentlich ihrer Ausstellung, seine weitere Tätigkeit wesentlich beeinflusste. — Trotzdem wurde er der Architektur nicht ganz untreu; er baute und lieferte Entwürfe für eine Reihe von Möbeln, Fayencen etc. Seine Arbeitsweise als Porträtmaler blieb von dem Einflusse älterer Meister nicht ganz unberührt. Er studierte vorzugsweise die alten flämischen Vorbilder, sowie die deutschen Künstler der Renaissance »Holbein und Dürer«. Und diesen beiden Altmeistern verdankt er vieles. Von ihnen lernte er den Wert jeder Einzelheit schätzen. Von ihnen lernte er Ruhe in seine Werke hineinzuarbeiten, Ruhe, die gebieterisch den Blick des Beschauers zwingt auf der Darstellung zu verweilen. Nicht einen flüchtigen Moment aus dem Leben einer Persönlichkeit sucht er zu schildern, sondern den Menschen im Leben.

Das Kolorit seiner Bilder ist sehr einfach, aber von echt holländischem Wesen. Die Zeichnung dominiert indes in den meisten seiner Bilder und wird von ihm mit peinlicher Genauigkeit bis in die kleinsten Details verfolgt. Der Gesamteindruck seiner Bilder ist etwa altdeutsch-holländisch, jedoch nicht ohne einen gewissen modernen Hauch.

Schon im Beginn seiner Tätigkeit erhielt er verschiedene Aufträge von hochgestellten Holländern; so als ersten das Porträt des Freiherrn Dr. von Six, Besitzer der berühmten Privat-Galerie, sodann die verschiedener Professoren, Geistlichen, zweier Bischöfe und des zweiten Kammer-Abgeordneten, Freiherr Victor de Steurs, des Mannes, der so viel für die Wiederhebung der gesamten holländischen Kunst und das Studium ihrer alten Denkmäler beigetragen hat. DIE REDAKTION.



THEO MOLKENBOER—AMSTERDAM. *Porträt.*

Zur Exlibris-Mode.

Ich werde mir keine Sympathieen erwerben mit meiner Verurteilung der modernen Exlibris, das weiss ich wohl. Schaffen sie doch manchem Künstler willkommene Beschäftigung und Verdienst; und das Interesse für Kunst, das sich in ihnen dokumentiert, kann fürwahr nicht warm genug begrüsst werden. Als kostbare Seltenheit verdient es sorgfältigste Pflege. Schade, dass dies eine Mal, wo sich regere individuelle Teilnahme an Kunst gezeigt hat, sie auf einen falschen Weg geraten ist. — Ich appelliere an den gesunden Menschenverstand. Vergessen wir für einen Moment all die liebgewordenen Deutekünste und Allegorien und Gedankenlabyrinthe, auf die unsere Exlibris-Besitzer so stolz sind, und überlegen wir einfach, ungezwungen: Welchen Zweck haben Exlibris, und welche Zeichnung wird diesem Zweck am besten entsprechen? — An alten Urkunden sehen wir oft gewaltige Siegel baumeln. Sie zeigen in bald roher, bald feiner Ausführung entweder das Wappen der Siegelnden oder, bei einem grösseren Herrn, auch das Porträt. Jahrhunderte lang hat man sich auf diese Inhalte der Siegel beschränkt. Man bemerkt ferner an ihnen, dass sie Kreis- oder kreisähnliche Formen haben und dass die Zeichnung architektonisch in diese Kreisform hineinkomponiert ist. Die Zeichnung trägt auch immer straffen architektonischen Karakter. Und man hat angesichts dessen den Eindruck, dass es so gut sei, dass ein anderer Umriss und





THEO MOLKENBOER—AMSTERDAM. PÄPSTLICHER GEHEIM-KÄMMERER DEKAN J. B.



THEO MOLKENBOER—AMSTERDAM. *Porträt E. Br.*

eine andere Art der Zeichnung für Siegel weit weniger passen würde. Denn die Kreisform ist hier nicht nur technisch die entsprechendste, indem sie am besten den Zusammenhalt des Siegelstockes und die gleichmäßige Verteilung des Druckes gewährleistet, auch ästhetisch wird an allen jenen Stellen, wo starker Druck ausgeübt werden soll, ein Zusammennehmen, eine Konzentration der Kraft gefordert, und die vollkommenste Konzentration herrscht im Kreis. Man vergleiche damit, wie viel energischer und sicherer die Säule zu stehen und zu tragen scheint als ein Pfeiler. Dass aber an solchen Stellen konzentrierter Kraft nicht weiche Linien und idyllische Vorwürfe am Platze sind, sondern energische, selbst harte Linien und straffste Komposition, versteht sich wohl von selbst. Nun hat aber das Siegel nicht nur den Zweck der Bekräftigung der Unterschrift, sondern es wird auch gebraucht als Erklärung des Besitzes. Zu allen Zeiten hat es diesem Zwecke gedient und namentlich im Altertum eine sehr ausgedehnte Anwendung gefunden. In der Tat ist das »Seinen Stempel einer Sache aufdrücken« der adäquateste Ausdruck für die Idee der Zugehörigkeit, des Besitzens. — Es ist auch das Nächstliegende für die Kennzeichnung der Bücher. Und wenn hier neben der gewöhnlichen Stempelung, die an sich gut und einwandfrei ist, ein weiterer Gebrauch aufgekommen ist, nämlich Exlibris einzukleben, so gaben in erster Linie praktische Rücksichten hiefür den Ausschlag. Das Eindrücken des Siegels in eine Siegelmasse ging im Buche nicht an, und eine Druckfarbe hatte man nicht zur Hand. Darum überliess man der Druckerei die Herstellung der Abdrücke und klebte sie nachträglich in das Buch ein. Damit war man auch der Sauberkeit und Leserlichkeit des Stempels sicher. — Wenn wir nun die Gegenstände der Zeichnung betrachten, so sehen wir klar die Herkunft der Exlibris. Anfangs herrschen ausschliesslich, wie beim Siegel »Wappen und Porträt«. Die Linienführung ist hart und die Komposition streng, wiederum sehr angemessen, denn in der Natur der Eigentumserklärung liegt, dass sie kräftig sei, sonst bleibt sie wirkungslos.

Was aber hat sich im weiteren Verlauf aus diesen einfachen und guten Anfängen entwickelt! Die Zeichnung wurde immer loser und freier und verlor den Siegel- und Wappenkarakter mehr und mehr. Das Aussehen wurde das von Illustrationen. Noch schlimmer erging es mit dem Inhalt. Nicht jedermann verfügte über ein altererbtes Wappen; namentlich die Gelehrten, oft von niederster Herkunft, sahen sich in die Lage versetzt, sich selbst eine Art Idealwappen zu entwerfen, worin sie dann die an sich schon dunkle Heraldik an verwegenen Allegorien und mythologischen Beziehungen noch übertrafen. Schliesslich, nachdem der Wappenkarakter verloren gegangen, blieben nur mehr die Allegorien übrig. Aus den Ständewappen entwickelten sich die Ständeallegorien. Exlibris von Ärzten zeigen



THEO MOLKENBOER—AMSTERDAM. DIE MUTTER DES KÜNSTLERS.

nun ein Stillleben von Büchern und Medizinflaschen und chirurgischen Instrumenten; oder ein Buch, auf dem ein Kind sitzt (das ist »die Gesundheit, welche auf der durch Bücher vermittelten Weisheit basiert«), oder gar einen Mann, der mit einem Buch eine Schlange erschlägt (was da aus der heiligen Schlange des Asklepios geworden ist!). Wer ein Gelehrter ist oder zu sein glaubt, der hat eine Eule im Exlibris, die auf Büchern sitzt und eine Feder im Schnabel hält; der Jurist allegorisiert seinen Stand durch die Figur der Justizia mit der Binde vor den Augen und der schwankenden Wage. Der Freund der Alpen will ein Gebirgspanorama im Exlibris haben, mit vollständiger Touristenausrüstung und garniert von einem Kranz der beliebtesten Alpenblumen.

Man erinnere sich nun angesichts dieser kühnen, häufig ganz abstrusen Allegorien, was für ein heftiger Kampf geführt wurde gegen die bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in der sogen. »hohen Kunst« grassierende Allegorie. Mit welchem Spott wurde diese Begriffsmalerei und -Plastik übergossen, als gänzlich unkünstlerisch dargetan und verworfen! Selbst sehr regierungsfromme Blätter haben den Bericht über die Allegorien am preussischen Herrenhaus, die der Regierungsvertreter als Borussia erklärte, umgeben von den Ministerien, mit vielen höhnischen Ausrufezeichen begleitet. Und diese der Kunst so gefährliche Richtung feiert nun ein Wiedererstehen in den Exlibris! Ist es nicht viel mehr ein Rebus oder Bilderrätsel, als ernsthafte Kunst, wenn ein Herr Lehmann sich einen Lehensmann ins Exlibris zeichnen lässt, oder — doch ich will nicht grausam sein; es gibt noch Schlimmeres. Die Absicht ist hiebei, den Namen aus der Zeichnung erraten zu lassen; wie viel Nachdenken ist schon darauf verschwendet worden, so geheimnisvolle Exlibris zu verfassen, und das ist Kraft, die der künstlerischen Arbeit verloren geht. Man muss gleichwohl staunen über die unglaubliche Findigkeit des menschlichen Geistes: Bei dem Wettbewerb um ein Bibliothekzeichen für Volksbibliotheken sind 187 verschiedene Entwürfe eingelaufen, unter diesen wieder viele von der oben gekennzeichneten Art. »Zu einem Buche Blumen, an die sich Bienen ansetzen« (mit dem ersten Preise bedacht); »stilisierte Eiche, deren Wurzeln ein Buch umschlingen«; besonders erwähnt wurde der Entwurf von Paul Voigt (Abteilungsvorsteher der Reichsdruckerei): »Städtebild mit Mauer, Tor und Türmen auf Büchern«.

Um nun aber den Weg zu einer richtigeren Lösung des Problems zu finden, sei nochmals die Idee festgestellt, die dem Exlibris zu Grunde liegt: Es soll dem Buche ein Zeichen seiner Zugehörigkeit zu mir, seinem Besitzer, aufgedrückt werden; dieser Wille des Besitzens bedingt eine kraftvolle Zeichnung und das Aufdrücken straffe, konzentrierte Komposition. Der Gegenstand der Zeichnung muss eine sichere und nicht misszuverstehende Beziehung mit dem Besitzer herstellen; da hatte man früher das Wappen, freilich ein willkürliches, mechanisches Mittel, aber unzweideutig und allgemein bekannt. Solche konventionellen Zeichen sind im Verkehr der Menschen eine Notwendigkeit; für das Individuum gebrauchen wir eine willkürliche Lautverbindung, den Namen. Der Laut-Namen bildet auch, als Ersatz des Bild-Namens, des Wappens, heute das wichtigste Element für Exlibris. Es ist durchaus künstlerisch, wenn sich jemand in seinem Exlibris auf Angabe des Namens in schöner Schrift, vielleicht noch mit einer energisch zusammenfassenden Randlinie, beschränkt. Was nicht ausschliesst, dass es noch andere, reichere Möglichkeiten gibt. Eine Universität, ein Kloster mögen ihr Haus oder ihren Schutzheiligen anbringen. Ein in einfacher Technik gegebenes Bildnis erscheint nach dieser Analogie ebenfalls als passend. Aber freilich, diese einfachen, wenn auch sicheren Mittel werden vielen nicht genügen. Sie werden immer wieder versuchen, den Besitzer durch Symbolisierung seines »ureigensten« Wesens zu bezeichnen. Im reinsten Sinne ist das aber unmöglich. Denn bei diesen allgemeinen Bildern, welche Seele, Karakter eines Menschen darstellen wollen, hört sofort die sichere Verständlichkeit auf. Ein sturmbewegtes Meer oder träumerische Mädchenköpfe, sie müssen nicht unbedingt

auf jenen Menschen mit dem unruhigen Karakter oder diesen zarten Lyriker bezogen werden. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass bei den oben erwähnten einfachen Namen-Exlibris in Schrift und Ornament und Farbe Rücksicht genommen wird auf die Individualität des Besitzers. Mit reinformalen Mitteln der Linienführung und Farbenstimmung lässt sich zwanglos seelisches Wesen karakterisieren. Das Ornament um den Namen könnte ferner auch die Bestimmung des Exlibris, nämlich Ergreifen und Festhalten des Buches und Abschreckung von Dieben, zum Ausdruck bringen, natürlich ohne Allegorie und Bilderrätsel, durch einfache, unmittelbar wirkende künstlerische Mittel; auch Figuren zu diesem Ornament zu verwenden, steht dem Künstler frei. — Wir sahen schon, dass Wappen ein sehr passender Vorwurf für Exlibris sind. Für Private dürfte sich jedoch das Entwerfen von neuen Wappen nicht empfehlen, wohl aber für Vereine und grössere Anstalten; man übersehe nur nicht, sie im wirklichen Wappenstil zu halten, da Verstösse gegen die von alters her festgelegten Regeln der Heraldik das Auge jedes Kundigen beleidigen würden; die blosse Darstellung einer Pflanze, eines Tieres oder eines Menschen genügt hiezu nicht. Auch soll das Bildliche im Wappen stets einfach und leicht verständlich sein, man strebe nicht nach dem Ruhme grossen Scharfsinnes oder genauer Geschichtskenntnisse. Ein Arbeiter für eine Gewerkschafts-Bibliothek, die typische Darstellung eines Arztes für einen Ärzteverein reichen vollkommen aus. Als sehr schwierig aber sehe ich es an, sonstwie Figürliches dem Exlibris als Schmuck beizugeben; es ist logisch nur berechtigt, wenn es deutlich den Stempel der blossen Zugabe, des Schmuckes trägt, und das Hauptgewicht dem eigentlichen Exlibris gewahrt bleibt.

Ich habe mich immer gewundert, weshalb sich gerade für Exlibris so viele Liebhaber und Sammler gefunden haben, und brillant illustrierte Bücher oft unbeachtet vorübergehen. Wie gut wäre es, wenn auch Siegel nnd Stempel, Firmenaufdrücke, Briefköpfe und Verlagssignets Sammler fänden; sicher wird hierin schon manches Gute geleistet; aber es wäre nicht unwahrscheinlich, dass man ihnen dann noch mehr Sorgfalt zuwenden würde. A. JAUMANN—MÜNCHEN.



F. NIGG—MAGDEBURG. *Entwurf zu Kunstverglasung.*



K. RANDHAHN—BUNZLAU. LEWIN FUNKE—BERLIN. AUGUST GAUL—BERLIN.

Bunzlauer Kunst-Töpfereien.

In der Kunsttöpferei von Kurt Randhahn —Bunzlau, unter Assistenz des Malers und Fachlehrers an der Königl. keramischen Fachschule Heinecke ebenda sind die obenstehenden Kunsttöpfereien hergestellt, welche für die Ausstellung in St. Louis bestimmt sind. Der Hauptvorzug dieser Arbeiten ist die lüstrierende, die matte und halbmatte Glasur.

Man findet bereits bei Massier in Frankreich und Zsolnay—Pécs i. U. vorzügliche lüstrierende Gefässe, von denen sich jedoch die Randhahnschen Kunsttöpfereien durch ganz besondere Eigenart unterscheiden. Der Lüsterschein der von den oben erwähnten Künstlern hergestellten Glasuren geht nur von der Oberfläche aus, während bei der neuen Herstellungsweise Randhahns die lüstrierende Glasur vermöge eines chemischen Prozesses von innen heraus erzielt wird und dadurch an Glanz und Farbenreichtum gewinnt. Die in den verschiedensten Nuancen kräftig schillernden Glasuren machen die Töpfereien von Kurt Randhahn zu Dekorations-Gegenständen von seltner, pikanter Schönheit. Sie fallen trotz ihrer reichen, leuchtenden Effekte nicht aufdringlich in die Augen und bescheiden sich mit vornehm, einfacher Wirkung, sodass die Aufgabe der Dekorations-Gegenstände, sich dem Ganzen harmonisch einzufügen, ohne aus dem Rahmen des Gesamtbildes herauszutreten, hier vollendet erfüllt wird. — Die lüstrierenden Kunsttöpfereien passen sich jedem Interieur an, da ihr Farbenspiel ein äusserst reichhaltiges ist und auch die Verschiedenartigkeit der Formen für jeden Stil Geeignetes finden lässt. Vornehm wirken auch die matten und halbmatten Glasuren der beiden obenstehend veranschaulichten schlank geformten Vasen.

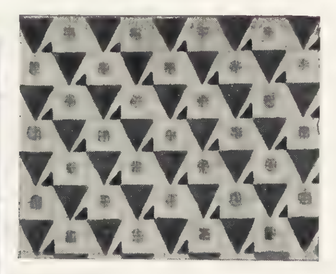
Die Modelle der Randhahnschen Kunsttöpfereien sind von bekannten Berliner Künstlern entworfen worden. Von Lewin Funke stammt der Entwurf zur Plastik »Liegendes Weib«. Die beiden Tiergruppen »Pelikane und Hähne« sind von August Gaul entworfen, der hiermit die von Kopenhagen angeschlagene Richtung in bester Weise weiter fortbildete. ELSE REMA.



H. HASCHER—LEIPZIG. LOB.



H. GRADL—MÜNCHEN. LOB.



C. BRÄUER—WIEN. EIN PR. MK. 20.

VORSATZ-PAPIERE.

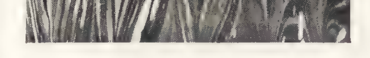
Die hier und auf den nachfolgenden Seiten gegebenen Entwürfe zu farbigen Vorsatzpapieren sind Arbeiten, die bei unserem XI. redaktionellen Wettbewerbe mit Preisen oder lobenden Erwähnungen bedacht worden sind. Das Ergebnis dieses Preis-Ausschreibens haben wir bereits im April-Heft (Seite 405 ff.) veröffentlicht. Es ist uns eine besondere Freude, hier im Nachtrag noch berichten zu können, dass dieser Wettbewerb noch einen weiteren Erfolg für die teilnehmenden Künstler veranlasst hat, der ausserdem wieder zeigt, wieweit von Seiten der Fabrikanten unseren redaktionellen Preis-Ausschreiben Beachtung geschenkt wird. Die bestbekannte artistische Anstalt, Emil Hochdanz—Stuttgart, hat sechs der uns eingereichten Entwürfe, die wir auf der farbigen Beilage zum Abdruck bringen, zur Ausführung angekauft und dürfte die Firma hiermit einen recht glücklichen Griff getan haben. Wir glauben somit annehmen zu dürfen, dass der Erfolg unseres Preis-Ausschreibens ein sehr zufriedenstellender genannt werden kann, und dass zur künstlerischen Ausstattung des Buch-Einbandes wieder ein Schritt weiter getan und der Industrie neue geschmackvolle Muster zugeführt wurden. D. R.



C. BRÄUER-WIEN. EIN PREIS MK. 20.



P. MAIENFISCH—DRESDEN. LOB.





B. MAUDER—STUTTGART. LOB. ERW.



J. RUDEL—GERA-R. ZUM I. PREIS GEHÖRIG. ORIGINAL-VORSATZ-PAPIERE NACH DEM OCHSENGALLE-VERFAHREN.



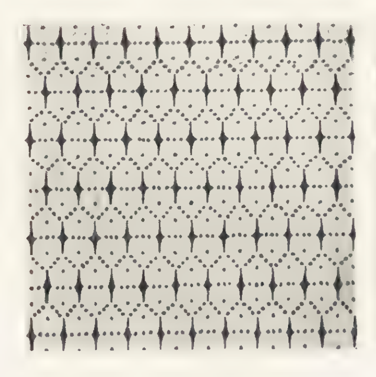
H. MEYER—MAGDEBURG.
EIN PREIS MK. 20.—.



W. KREFTING—BARMEN. LOB.

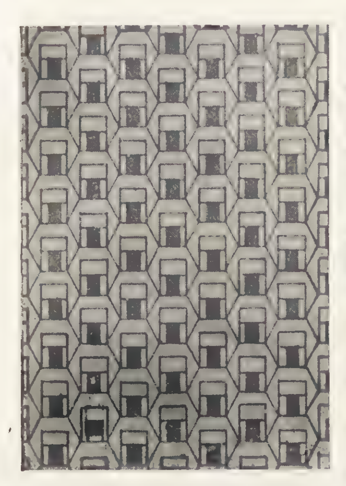


H. MEYER—MAGDEBURG.
EIN PREIS MK. 20.—.

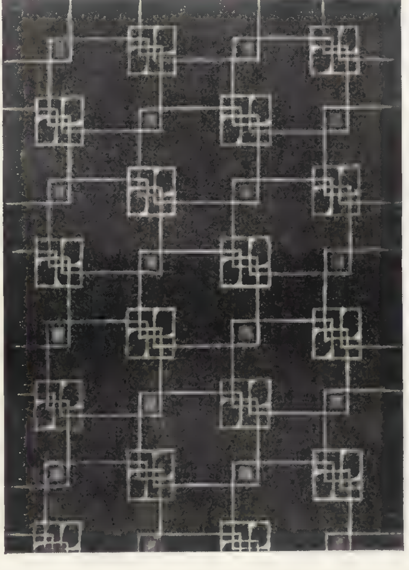


MAUR. HERRGESELL—WIEN.

EIN PREIS MK. 30.—



H. MEYER—MAGDEBURG. LOB.



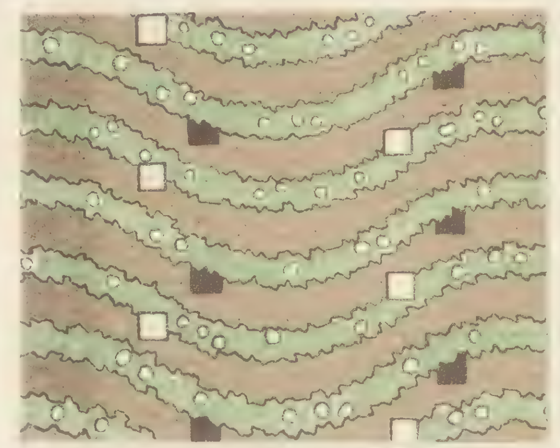
J. KÜHNER—DARMSTADT.

H. MEYER—MAGDEBURG. LOB.

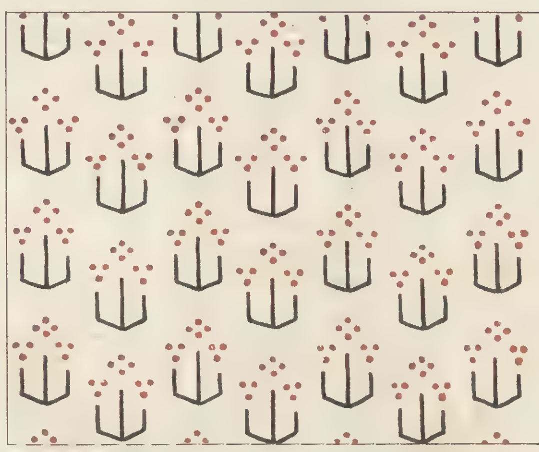
LOBENDE ERWÄHNUNG.

XI. REDAKTIONELLER WETTBEWERB DER «DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION».

(Sämtliche Muster sind gesetzlich geschützt.)



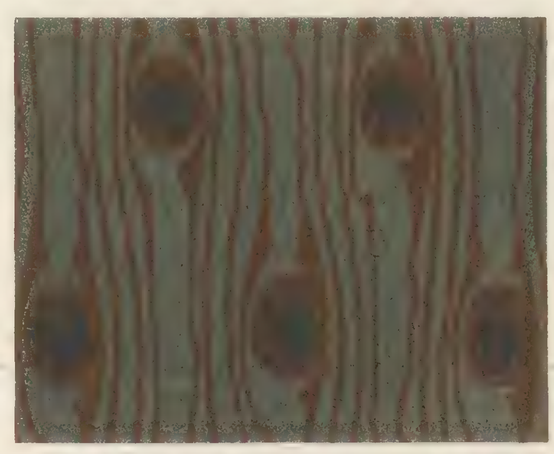
HEDWIG OLDFELD, WIEN. LOB. ERWÄHNUNG.



MAUR. HERRGESELL, WIEN. EIN PREIS Mk. 30.



HANS HASCHER, LEIPZIG-R. LOB. ERWÄHNUNG.



HERM. GRADL, MÜNCHEN. LOB. ERWÄHNUNG.



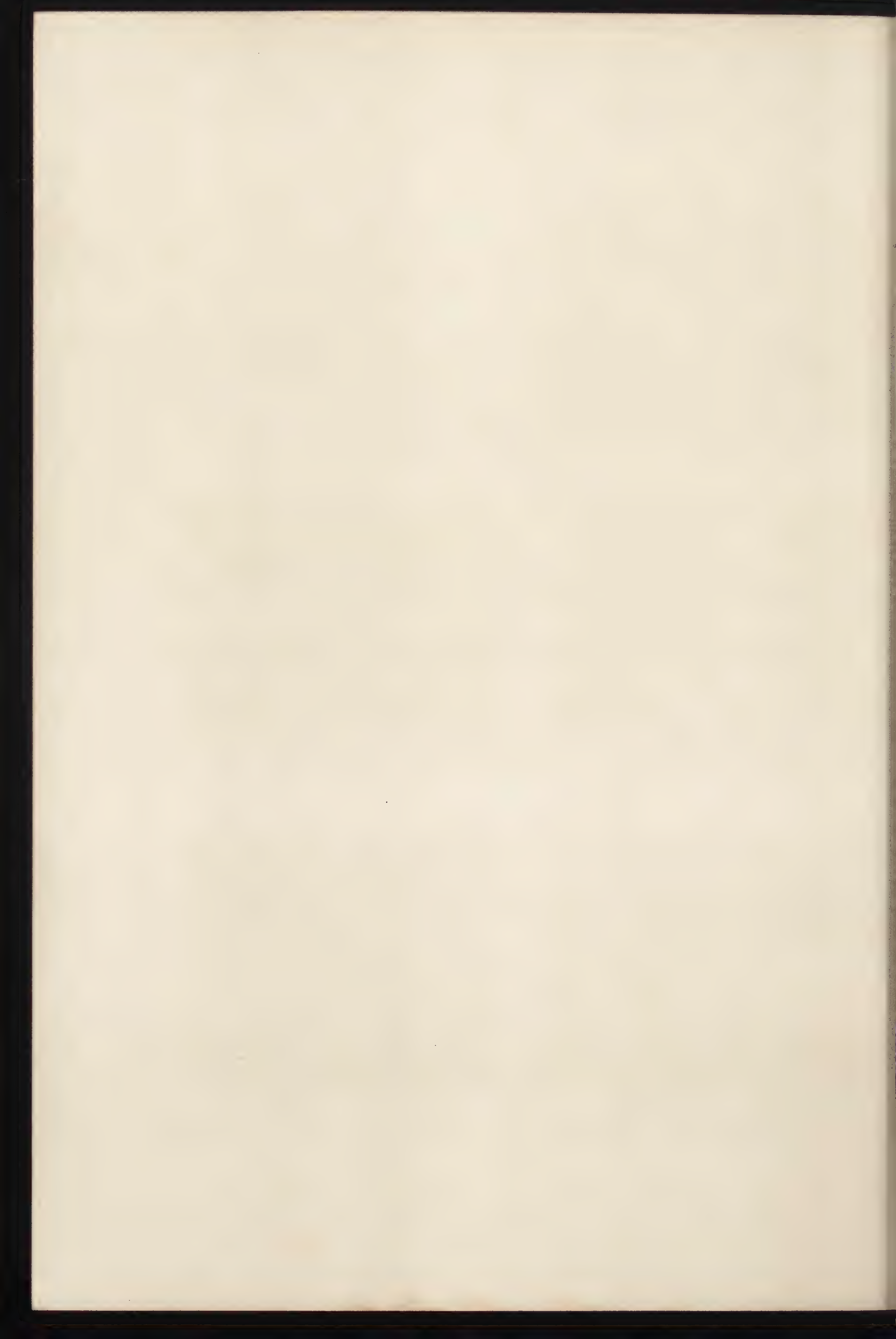
HERM. MEYER, MAGDEBURG. EIN PREIS Mk. 20.

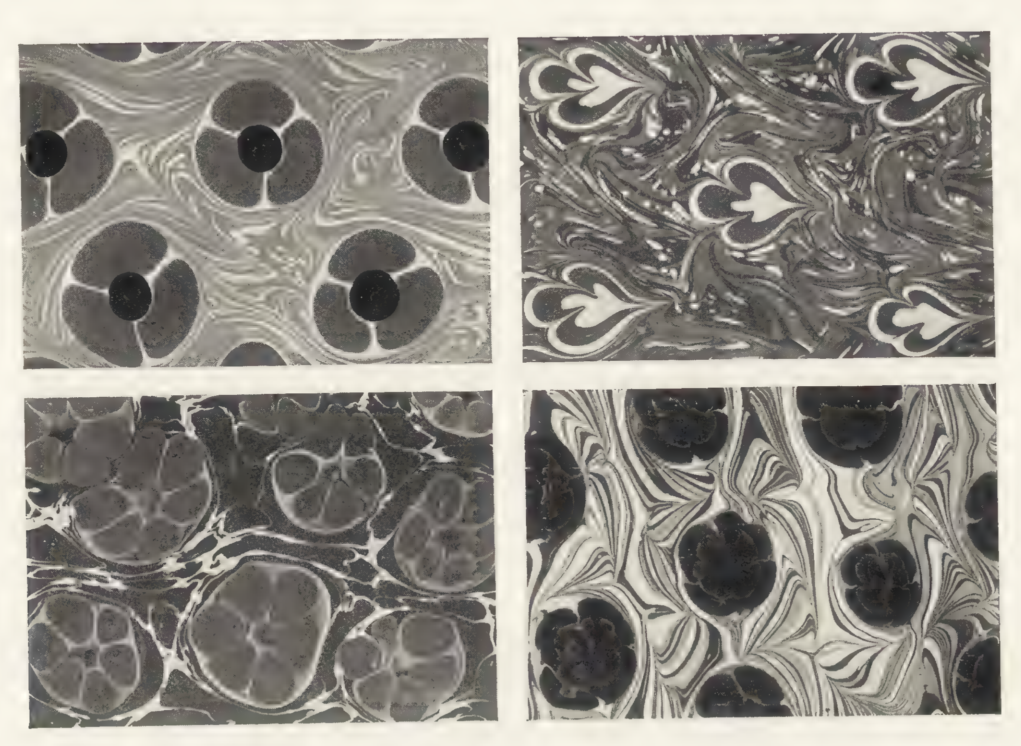


CARL BRÄUER, WIEN. EIN PREIS Mk. 20.

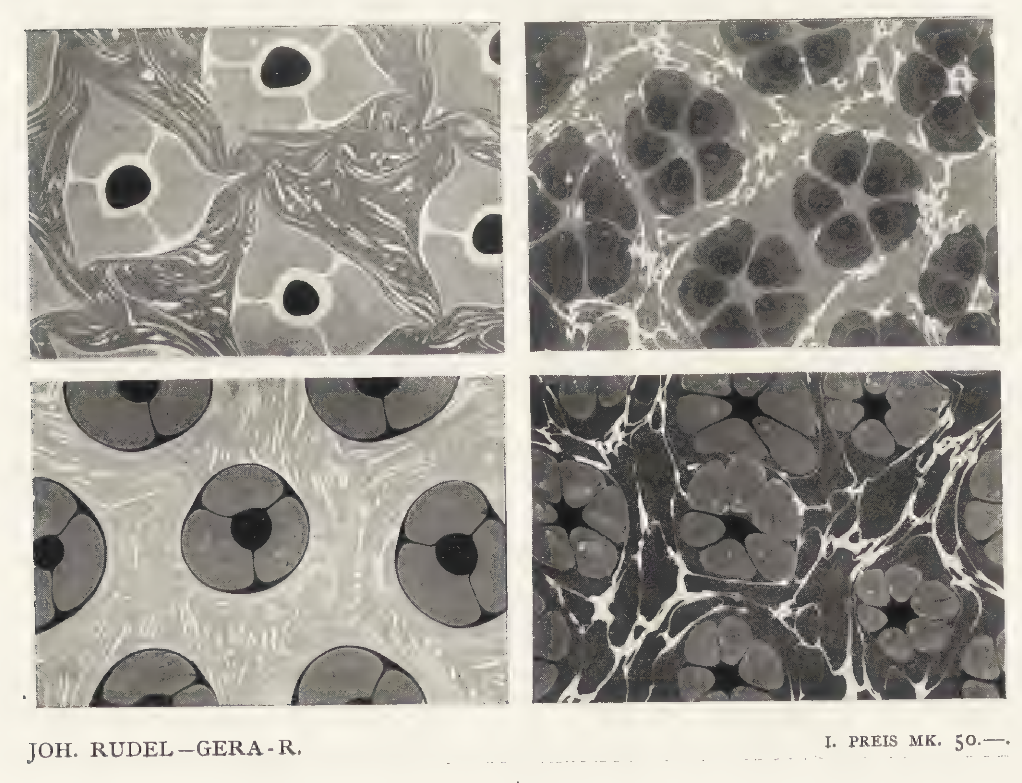
ZUR AUSFÜHRUNG ANGEKAUFT VON DER
ART. ANSTALT, EMIL HOCHDANZ, STUTTGART.

. und Druck von Emil Hochdanz, Art. Anstalt, Stuttgart.





ORIGINAL-VORSATZPAPIERE NACH DEM OCHSENGALLE-VERFAHREN HERGESTELLT.



JOH. RUDEL—GERA-R. I. PREIS MK. 50.—.



FRAU HANNA VÖLCKER-HINDERSIN—WIESBADEN. KISSEN MIT STICKEREI UND AUFNÄHARBEIT.

FRL. ELSE SCHOERS—CREFELD.
DECKCHEN, GEBATIKT.



(ALT HOLLÄNDISCH-JAVANISCHES FÄRBEVERFAHREN.)



FRÄULEIN PAULA KOCH—CREFELD. PORZELLAN-MALEREI NACH EIGENEM ENTWURF.



F. NIGG—MAGDEBURG. *Entw. zu Kunstverglasung.*

Entwürfe zu Kunstverglasungen von F. Nigg—Magdeburg.

Schon lange vorher, ehe das amerikanische Opaleszent-Glas *für uns* durch † Karl Engelbrecht — Hamburg entdeckt wurde, kannten wir in Deutschland die handwerksmäßigen Leistungen der zünftigen Kunstglaser, die bei der Modernisierung des »Altdeutschen Stils« die Afterkunst des sogen. Butzenscheiben-Stils fördern halfen. Gut, dass diese Zeiten banaler Stil-Kultur vorüber sind. Lieber mag in der Unkenntnis neuer Techniken und ihrer Materialien ein gewisser Formen- und Farbenrausch in der ersten Begeisterung für das Neue platzgreifen — die Ernüchterung lässt nicht lange auf sich warten, mehr oder weniger mit einem tüchtigen Kater — als dass man mit alten Dingen so zum Überdruss gefüttert wird, dass sie uns schliesslich anekeln. Auch mit dem Opaleszent-Glas würde es uns so ergangen sein, wenn nicht eine — wenn auch nur kleine — Reihe von einsichtsvollen Künstlern und kunstgewerblichen Werkstätten sich mit einer gewissen maßvollen Liebe seiner angenommen hätte und hierbei nach wirklich künstlerischer Durchdringung des verführerischen Materials zur Erkenntnis seiner herrlichen Eigenschaften gelangt wäre. Freuen wir uns dessen — die moderne Kunst würde sonst um eins ihrer kostbaren und wirkungsvollsten Dekorations-Mittel ärmer sein.

Man empfindet das trotz der Farblosigkeit der hier eingestreuten Ideen-Skizzen zu modernen Kunstverglasungen von F. Nigg—Magdeburg. Aus ihnen geht unzweideutig hervor, dass der Künstler bemüht gewesen ist — und zwar in Erinnerung alter musivischer Kunst — eine neue Note in die Ausdrucksmittel der modernen Kunstverglasung zu bringen. Aber er geht dabei vorsichtig zu Werke, es ist ihm zunächst nur um die Auflösung, um die Komposition der Fläche zu tun, ihm ist der notwendige Bestandteil der Kunstverglasung, die Bleirute, ein wichtiges künstlerisches Moment, das eben gerade dieser Technik ihren Karakter gibt. Unendlich viele Kunstverglasungen leiden darunter, dass dieses Umstandes zu wenig gedacht worden ist. Die Farbe ist lediglich ein Ausdrucksmittel des Materials, die auch infolge der Tonflutung in einer Scheibe für jeden anderen Zweck,

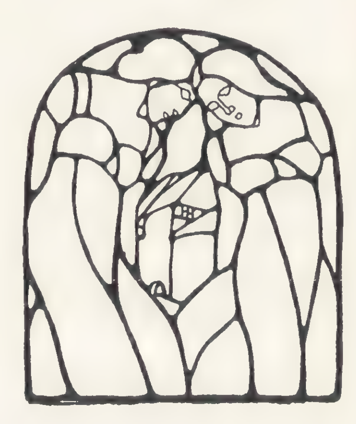


F. NIGG—MAGDEBURG. *Entwurf zu Kunstverglasung.*



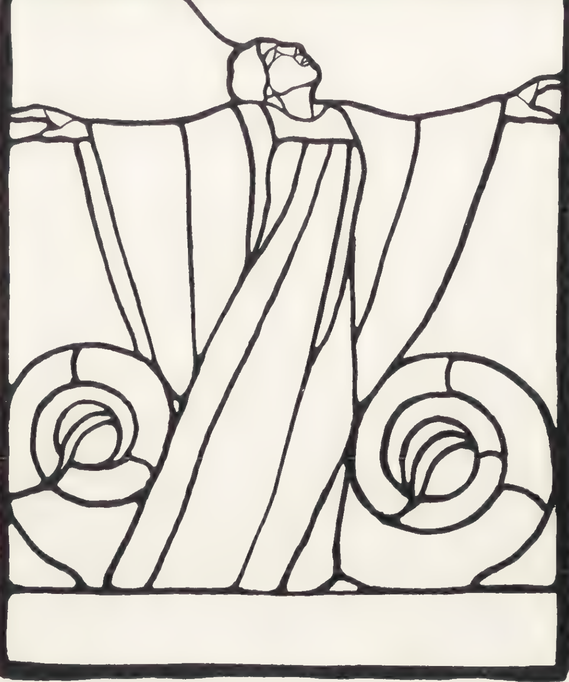
so als Füllungen und Scheiben in Möbeln, für sich losgelöst, zu wirkungsvoller Anwendung gelangen könnte. Und so zwingt auch die Farbe allein nicht den künstlerischen Gedanken im musivischen Fenster, sie bedarf der Linie zur Konzentration, zur Fassung ihrer Strahlung bei dem Nebeneinander von Flecken. Hier ist also die Linie, die Bleirute von grösster Bedeutung für die geschlossene Gesamtwirkung.

Die hier eingestreuten fünf Entwurfs-Skizzen enthalten daher auch mehr, als das auf den ersten Blick scheint. Der Vorwurf zu den Kompositionen kommt hierbei weniger in Betracht — wenn auch in der Betonung des Vordergrundes bei Aufhebung eigentlicher Tiefenwirkung die Kunstweise Niggs besonders zu uns spricht — als der Versuch, die Darstellung an sich zunächst linear zu lösen. Darauf wolle man achten, denn, wie schon gesagt, die Farbe ist hierbei von sekundärer Bedeutung. Nigg lässt sich dabei von einem Feingefühl bestimmen, das einer besonderen Begabung für Flächenkunst entspringt. Vielleicht dient dieser Hinweis dazu, auch in der



musivischen Technik und hier besonders in der neuen Kunst der Fenster die »Grenzen« der Künste mehr zu respektieren, als das bisher geschehen ist. Von den hier abgebildeten Entwürfen erwarb den Entwurf »Tell« das »Deutsche Luxfer-Prismen-Syndikat, Berlin, Ritterstrasse 26«. O. SCH.-K.





F. NIGG—MAGDEBURG. ENTWURF ZU KUNSTVERGLASUNG.

Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?

Eine öffentliche Umfrage von Hermann Hirschwald—Berlin.

IV. Veröffentlichung der eingelaufenen Antworten. (Fortsetzung aus dem Juni-Heft.)

Dr. Albert Osterrieth—Berlin: Der Ausdruck »kunstgewerblich« wird heute in verschiedenem Sinne gebraucht, je nachdem es sich um den Sprachgebrauch des ästhetisch gebildeten Publikums, des Künstlers, des Industriellen oder des Handwerkers handelt. Es besteht infolgedessen für die Beantwortung der Frage, »Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?«, die Gefahr, dass jeder aus seinem Anschauungskreise heraus antwortet, und dass etwaige Verschiedenheiten der Antworten nicht auf prinzipiellen Gegensätzen, sondern auf der Verschiedenheit der Ausgangspunkte beruhen.

Unter dem Gesichtspunkte der Neuregelung des Urheberrechts-Gesetzes scheint mir die Fragestellung nicht unbedenklich. Denn nach der, offenbar auch von Herrn Hirschwald geteilten Ansicht, soll alle und jede Kunst geschützt werden, ohne Rücksicht, ob sie sich in einem Gemälde, in einer Statue oder in einem gewerblichen Gegenstande betätigt.

Infolgedessen halte ich es für richtiger, die Frage so zu formulieren: »*Unter welchen Voraussetzungen ist ein gewerblicher,* d. h. gewerblich hergestellter Gegenstand, *oder ein Gebrauchs-Gegenstand, als ein Werk der bildenden Kunst anzusehen?*« Die Antwort lautete meines Erachtens: »Wenn dem Werke eine künstlerische, d. h. individuelle Konzeption zu Grunde liegt.« Alle übrigen Momente, wie z. B. das des ästhetischen Eindrucks, sind im wesentlichen nur Wirkungen der individuellen Konzeption; ihre Beurteilung im einzelnen Falle ist vom subjektiven Ermessen abhängig.

Fehlt einem gewerblichen Erzeugnis die künstlerische Konzeption, so kann es auf Kunstschutz keinen Anspruch machen.

Immerhin kann dieser Gegenstand aber in seiner äusseren Erscheinung ein neues Bild darstellen, das nach allgemeiner Auffassung zwar nicht eine künstlerische Schöpfung, aber doch bestimmte karakteristische Elemente enthält, die es von der äusseren Erscheinung anderer gleichartiger Gegenstände unterscheiden.

Ist diese Auffassung richtig, dann ergibt sich, dass in dem Ausdruck »kunstgewerblich« die ausschlaggebenden Merkmale verwischt werden. Denn für die Frage der Schutzfähigkeit soll es ja gleichgiltig sein, ob ein Gegenstand gewerblich ist; ausschlaggebend ist nur sein künstlerischer Karakter.

Ein kunstgewerblicher Gegenstand ist diejenige künstlerische Schöpfung, die ihrer Herstellung oder ihrer Bestimmung nach gewerblich ist. Im Sprachgebrauch des täglichen Lebens werden allerdings häufig auch solche Gegenstände als kunstgewerblich bezeichnet, die nicht auf einer selbständigen, künstlerischen Konzeption beruhen, und die daher nicht als Werke der bildenden Kunst geschützt werden können. So z. B. einfache Kombinationen oder Reproduktionen von Motiven, die längst der Allgemeinheit angehören.

Wenn Herr Hirschwald der Ansicht ist, dass ein Gebrauchs-Gegenstand als kunstgewerblich gelten kann, sobald er technisch gediegen ist und einem verfeinerten Bedürfnis entspricht, so ist dies jedenfalls für den Sprachgebrauch vieler Kreise zutreffend. Für die Frage aber, ob ein gewerblicher Gegenstand als Werk der bildenden Kunst urheberrechtlich geschützt werden kann, spielen die Gediegenheit der Ausführung und die Zweckbestimmung des Werkes gar keine Rolle.

Vor allem muss man sich vor dem Missverständnis hüten, als ob auch für die Frage des Urheberschutzes die Begriffe »Kunst« und »gewerblich« sich ausschliessen könnten, oder, als ob es überhaupt zwischen beiden eine Grenze gäbe. Das Künstlerische ergibt sich aus dem Moment der Schöpfung, der Konzeption, das Gewerbliche aus der Art der Herstellung der Exemplare und aus Anwendung und Bestimmung.

Man kann folgendes Schema aufstellen:

1. Stellt sich ein Werk als Ergebnis einer künstlerischen Konzeption dar, ist es ein »Werk der Kunst«.
2. Hat ein Gegenstand einen gewerblichen oder Gebrauchs-Zweck, wird er als gewerbliches Erzeugnis oder als Gebrauchs-Gegenstand bezeichnet.
3. Liegen die Voraussetzungen von 1 und 2 gemeinsam vor, dann haben wir es mit einem Werk der »angewandten Kunst«, oder mit einem kunstgewerblichen Erzeugnis zu tun. Selbstverständlich aber wird der künstlerische Karakter durch die gewerbliche Bestimmung weder aufgehoben noch beschränkt.

In unserm heutigen, höchst mangelhaften Gesetz, kommt noch die Vorstellung zum Ausdruck, als ob die gewerbliche Anwendung oder der Gebrauchs-Zweck einem auf künstlerischer Konzeption beruhenden Werke den künstlerischen Karakter entziehe und das Werk zu einem Kunstgegenstand zweiter Klasse mache.

Dass dieser engherzige Standpunkt heute im allgemeinen als überwunden betrachtet werden kann, ist ein Symptom für den grossen Aufschwung unserer »angewandten« Kunst und für

die Hebung der künstlerischen Bildung, um die sich gerade die »Deutsche Kunst und Dekoration« so hohe Verdienste erworben hat.

Prof. Karl Koepping—Berlin: Wer an einem gewerblichen Erzeugnis das Künstlerische als das Verziertsein mit Ornamenten, begreift, wird unter Umständen, bei einer auf einen minimalen Grad herabsinkenden Ornamentation in Zweifel sein können, ob, oder ob nicht Kunstgewerbliches vorliege. Wer, statt jene seichte, aber bei einem grossen Publikum im Schwange befindliche Auffassung, zu teilen, vielmehr eine tiefere Ansicht hegt, die von Alters bis zum beginnenden 19. Jahrhundert in der kunstgewerblichen Produktion praktisch betätigt, wenn auch nicht theoretisch erörtert wurde, die von da an bis jetzt zahlreiche Bekenner in Wort und Schrift, dafür aber nur wenig praktische Befolgung gefunden hat, — diese Ansicht nämlich: das Künstlerische an Gegenständen des Gewerbes beruhe auf dem natürlichen Herausgewachsensein aller Konstruktions- wie auch Zierformen, einerseits aus dem Zweck, andererseits aus den an die Eigenart des Materials sich knüpfenden Herstellungs-Bedingungen, — der wird auf ähnliche zweifelhafte Gebiete stossen. In Fällen schlichtester Gestaltung, die dem allereinfachsten Bedürfnis in vernünftiger Weise entspricht, bei primitiven Aufgaben also, deren Lösung viele Personen unabhängig von einander in übereinstimmender Form finden, wird trotz aller Logik der Formgebung der kunstgewerbliche Karakter nicht zuerkannt werden können. Dass diese Logik nicht genügt, um ein Erzeugnis zu einem kunstgewerblichen zu machen, beweisen Gegenstände, deren Gestaltung sich mit absoluter Folgerichtigkeit aus Zweck und Herstellungs-Material ableitet, und die Niemand im Ernst kunstgewerbliche Objekte nennen wird: Maschinen, wissenschaftliche, chirurgische Instrumente.

Daraus geht hervor, dass, wenn von kunstgewerblichen Gegenständen geredet werden soll, noch etwas über die Vernünftigkeit, Zweckmäßigkeit und Material-Gerechtigkeit hinaus gefordert werden muss, nämlich, dass die Erscheinung des Gegenstandes (man kann, neben der Form, auch die Farbe, die Oberflächen-Beschaffenheit u. a. mit einbegreifen), wenn auch aus den Geboten der Zweck- und Material-Gemäßheit entwickelt, so doch mit einer gewissen bereichernden, umschreibenden, das absolut Notwendige mit leichtem Schritt hinter sich lassenden Fantasie entwickelt sein soll. Wohlgemerkt, diese Fantasie sei eine bildnerische, ja keine literarische — nur zu oft scheitern wir an dieser Klippe. Schon in den Maßverhältnissen des Gegenstandes und seiner Teile unter einander kann sie unter Umständen allerschlichtesten Ausdruck finden. Wir vermeiden das Wort »Geschmack«; zunächst, weil der Einwand so leicht erhoben werden kann, welches dann die etwa vorausgesetzten Gesetze des Geschmackes seien und ob sie denn so fest und klar dargelegt werden könnten, dass ihre Befolgung oder Nichtbefolgung gegebenen Falls unzweifelhaft und so ein Kriterium für Zuerkennung des Titels »künstlerisch« gegeben sei. Und da ist freilich anzuerkennen, dass, wenn auch die Gesetze des Geschmacks als in der im grossen und ganzen gleichen Organisation aller Menschennaturen begründet und als deshalb vorhanden gelten müssen, sie doch wegen der im Einzelnen unendlich mannigfaltigen Organisation der Individuen wohl kaum anders als für die grossen Grundzüge künstlerischer Gebiete festgestellt werden können. Alsdann kommt es aber hier auch nur auf Feststellung des Begriffes »kunstgewerblicher Gegenstand« an, ohne Rücksichtnahme darauf, ob ein bestimmtes Objekt höher oder tiefer auf der Stufenleiter künstlerischer Wertmessung gestellt werden muss, ob ein feinerer oder roherer Geschmack bei seiner Schöpfung in Tätigkeit trat.

Wir werden also einen Gegenstand kunstgewerblich nennen, der zunächst gewerblich ist, d. h. einen Gebrauchszweck hat (womit die sog. selbständigen, freien, bildenden Künste ausgeschlossen sind) und dessen Erscheinung von einer bildnerischen Fantasie, die von dem Zweck des Gegenstandes und den Eigentümlichkeiten des Herstellungs-Materials ausging, festgestellt wurde. Diese Begriffsbestimmung schliesst, man mag vielleicht meinen, zu Unrecht, eine grosse Kategorie ins Kunstgewerbe ein, die man gemeinhin dazu nicht rechnet, nämlich die gesamte Produktion der Baukunst. Tatsächlich aber ist ein Werk der Baukunst kunstgewerblich; lediglich der Sprachgebrauch weist ihm eine andere Stelle an. Zwei andere Gebiete dagegen, die man allgemein als kunstgewerbliche begreift, scheinen durch die Definition aus dem Kunstgewerbe ausgeschlossen; das der Ziergegenstände, die einen wirklichen Gebrauchszweck nicht besitzen und das der Verzierungen, die mit Konstruktion und Zweck des verzierten Gegenstandes ausser direkter Verbindung stehen. Im ersten Falle haben wir gleichwohl Kunstgewerbliches vor uns, sobald ein Gebrauchszweck fein, aber deutlich, gleichsam künstlerisch verklärt, noch durchschimmert. Ziergefässe oder Gegenstände des Körperschmucks sind unter Umständen Beispiele hiervon. Machen sich im zweiten Falle die Verzierungen unverstanden an unpassenden Stellen breit, so fehlt zum Begriff des Kunstgewerblichen eben das Künstlerische. Sie haben im Gegenteil volle kunstgewerbliche Berechtigung, wenn sie sich auf neutralen, nicht konstruktiven, sondern blos raumabschliessenden Flächen ausbreiten (Malereien oder Intarsien auf Türfüllungen z. B.). Hier drücken sie gerade recht deutlich die blos raumabschliessende Funktion

dieser Flächen aus, bei denen konstruktiv Bedeutungsvolles sinnlos sein würde.

Es ist schon im Anfang gesagt worden, dass die gegebene Definition, so richtig sie sein mag, doch vielleicht nicht als eine nie versagende Waffe wird gelten dürfen, die in allen einschlägigen Streitfragen (juristischer Natur speziell) zur Entscheidung geschwungen werden kann. Die Unfestigkeit der Begriffe, die ihr notwendigerweise zu Grunde liegen, ist der Grund hiervon und sie hat das mit unzähligen anderen Begriffs-Bestimmungen gemein.

Ministerial-Rat Braun—Darmstadt: Auch der Jurist ist berechtigt, sich in einer Sache zu äussern, in der er unter anderen Umständen dem Künstler, Ästhetiker oder Gewerbetreibenden das Wort überlassen sollte. Wenn ich auf Wunsch der Redaktion zu der Umfrage des Herrn Hirschwald ebenfalls das Wort ergreife, so kann ich zunächst nur der Ansicht beipflichten, dass die erfreuliche Tatsache des Eindringens der Kunst in weite Gebiete der Industrie und des Handwerks schon aus wirtschaftlichen Gründen für ein weites Ausholen in der Umschreibung des Begriffs der kunstgewerblichen Eigenschaft spreche. Auf der anderen Seite ist für die praktische Arbeit mit einer Definition, namentlich im Rechtsleben, der Rahmen knappster äusserer Fassung für den inhaltlich möglichst weit gedachten Begriff unabweisliches Bedürfnis. Dieses wird durch die Hirschwaldschen Leitsätze insofern nicht erfüllt, als in ihnen auseinanderzuhalten gesucht wird, wenn ein Gegenstand »im allgemeinen« als kunstgewerblich zu bezeichnen ist und wann dies geschehen kann, je nachdem es sich um einen *Gebrauchs*-Gegenstand *oder um einen Gegenstand* der *Industrie* und selbst der *Massen-Fabrikation* handelt. Abgesehen davon, ob auf diese Weise die konstruierbaren Einzelfragen erschöpft und überhaupt nur richtig gestellt werden, erwecken derartige Unterscheidungen wieder alte rechtliche Streitfragen*), jedenfalls aber bilden sie ein Hindernis, sowohl für jenes weite Ausholen, als für die wünschenswerte Knappheit der Begriffs-Bestimmung. Verliert man diese beiden Gesichtspunkte nicht aus dem Auge, so erblicken wir, entsprechend dem Verhältnis von »Kunst« und »Kunstgewerbe« zu einander, in dem kunstgewerblichen Gegenstand das künstlerisch empfundene und das materielle bedürfnisverklärende Mittel zur Befriedigung eines gewerblichen Zwecks, mit anderen Worten:

kunstgewerblich ist der Gegenstand, der einem gewerblichen Gebrauchszweck in künstlerisch empfundener Form zu entsprechen geeignet ist.

*) Vergl. hierüber z. B. *Wächter*, Urheberrecht §§ 11 und 40 *Klostermann* in Endmanns Handbuch des Handelsrechts, Bd. II § 202 ff., sowie die einschlägigen Entscheidungen des Reichs-Oberhandelsgerichts und Reichsgerichts.

Das will heissen: Es ist für den kunstgewerblichen Karakter eines Gegenstands an sich unerheblich, ob er *handwerks*- oder *fabrik*mäßig hergestellt ist. Seine Besonderheit ist vielmehr nur dadurch bedingt, dass sich die *Übertragung künstlerischer* d. h. ästhetische Vorstellungen vermittelnder *Formen auf den praktischen Zweck als das wesentlich Gewollte* erkennen lässt. Ob dieser Wille nur durch die *Zeichnung* oder das *Modell* oder durch die Herstellung des *Gegenstands selbst* zum Ausdruck kommt, ist begrifflich gleichfalls ebenso unerheblich, wie die Verschiedenheit des verwendeten und sehr vielfach erst durch die formgebende Tätigkeit des Künstlers zu Wert gelangenden *Stoffs*, so lange sich nur nicht mangelndes, werkliches Können oder nachlässige Ausführung mit dem künstlerisch und praktisch Gewollten wertmindernd oder wertaufhebend in Widerspruch setzen. Bewusst ist ferner nur verlangt, dass der Gegenstand seinem Zweck zu entsprechen *geeignet* sei. Zu einem guten Teil besteht das Wesen unseres Kunstgewerbes darin, dass unendlich viele seiner Erzeugnisse bestimmten praktischen Zwecken nicht minder wie den rein ästhetischen Schönheits-Bedürfnissen dienstbar sein können. Als eine in der gesteigerten Kultur wurzelnde Forderung verlangen wir, dass die Grenzen zwischen beiden Gebieten sich verwischen *sollen*. Die Kunst soll unser Leben auch in dem Sinne durchdringen, dass für jeden Gebrauchs-Gegenstand das Schöne im Praktischen, wie das Praktische im Schönen Gemeingut werde. Eben darum streite man auch nicht mehr wie früher darum, ob im Bereich des Kunstgewerbes die *objektive Nützlichkeit* und *Zweckmäßigkeit* des Gegenstands oder die *subjektive Absicht* des Künstlers ausschlaggebend sei.

»Das Interessante ist nicht neu und das Neue ist nicht interessant.« Möge man mir das sagen! Wenn der Jurist in einer neuen Zeit die ihm gewohnten Begriffe revidiert und dazu gelangt, sie dem anzupassen, was der Künstler und Ästhetiker vielleicht schon früher gesagt, so wird dies der Sache nur nützen können.

Zum Schlusse aber eine besondere Frage. Ein Benvenuto Cellini ist uns Künstler eben so sehr als Schöpfer der Perseus-Statue, wie des Salzfasses der Ambraser Sammlung. Hohe und angewandte Kunst sind heute für uns zwei um so mehr gleichberechtigte Schwestern, als sie mit den Mitteln der Form, der Farbe usw. arbeiten. Wenn dies aber richtig ist, sollte dann nicht mindestens nach der *rechtlichen* Seite des Schutzes des geistigen Eigentums hin *beiden* auch der *völlig gleiche* Schutz werden, und vor dem Gesetz verschieden behandelt werden, nur dasjenige gewerbliche Modell oder Muster, das eben *nur* dem praktischen Gebrauch dienen will und eine künstlerische und ästhetische Note für

sich gar nicht in Anspruch nimmt? Braucht es in diesem *Rechts*sinne heute noch einer Scheidung zwischen Kunst und Kunstgewerbe?

Prof. C. Hildebrandt—Braunschweig: Will man bei Beantwortung der ganz allgemein gehaltenen Frage recht weit ausholen, damit »der Begriff der kunstgewerbl. Eigenschaft eines Gegenstandes für lange Zukunft gedeckt ist«, so muss die betr. Definition frei sein von jedem subjektiven Geschmacks-Urteil. Das Kennzeichen des kunstgew. Karakters eines Gegenstandes liegt darin, dass er

1. einem praktischen Zwecke dienen soll, und dabei
2. künstlerisch empfunden ist.

Denn wäre in ihm nur die erste Forderung erfüllt, so wäre jedes Erzeugnis der Technik und der Industrie (z. B. jede Maschine) ohne weiteres als kunstgewerblich zu bezeichnen, und wäre die Erfüllung der zweiten Forderung allein ausreichend, so fiele jedes Gemälde und jede plastische Arbeit unter den Begriff des Kunstgewerblichen.

Ein kunstgewerblicher Gegenstand hat also nicht nur den Forderungen des Verstandes zu genügen — durch Offenbarung einer ihm zu Grunde liegenden Zweckmäßigkeits-Idee, sondern er muss auch ästhetische Empfindungen in uns auslösen. Er verdient also nur dann die Bezeichnung »kunstgewerblich«, *wenn er einem praktischen Zwecke dienend, durch künstlerische Empfindung des Schaffenden aus dem Gebiete des reinpraktisch-technischen herausgehoben erscheint.* Ob er uns in seiner Erscheinung ästhetisch befriedigt oder nicht, ob seine Ausführung »technisch gediegen«, »einheitlich und solide« ist etc. — die Frage wird in verschiedenen Zeiten verschieden beantwortet werden und kann bei Aufstellung einer allgemeingültigen Definition nicht in Betracht kommen.

Architekt Thomas Weiss — Nürnberg: Voraussetzung: Die grösste Künstlerin ist die Natur und derjenige ihr Nachfolger, welcher schöpferische Kraft entfaltet. Steht dies fest, so ist der Maßstab für die Scheidung von Kunstgewerbe und handwerkmäßig hergestellter Gegenstände die Vernunft oder der Verstand und nicht die Wissenschaft. Die Grundsätze, die hieraus gefolgert werden, um zwei wichtige Dinge zu scheiden, lassen sich so geben:

1. Ein kunstgewerblicher Gegenstand besteht aus, die Festigkeit desselben sicherndem Material in seiner nackten Wahrheit oder Eigenschaft so zweckentsprechend eigenartig originell hergestellt, dass derselbe wie durch die Natur selbst hervorgebracht aussieht, anmutig reizt, die Sinne erfreut und veredelt — das Zeugnis in sich bürgt, dass der Schöpfer sein Ziel und seine Zweckbestimmung, dem Menschentum zur Freude zu dienen verstanden hat. — Dies bedingt echte Materialien, Zweckmäßigkeit, logische Gestaltung, karakteristische, intellektuelle, bildende Detail-Formierung in Verbindung gesteigerter, lebendig ausgesprochener Material-Eigenschaften.
2. Ein kunstgewerblicher Gegenstand darf keinerlei Nachahmungen aufweisen, weil diese immer leichter zu machen sind, als Neuschöpfungen heraus zu entwickeln. — Er darf keinerlei Täuschung oder Schein aufkommen lassen inbezug auf Material, auf Festigkeit, auf Logik, auf Bestimmung und Zweck. — Diese Merkmale dokumentieren die handwerksmäßig hergestellten Gegenstände im Gegensatz zu Punkt 1.
3. Die fabrikmäßige Herstellung gegenüber der eigenhändigen macht keinen Ausschlag für die Kunst des Gegenstandes, ist selbst bedeutungslos.

A. Jaumann, Schriftsteller, München: Der Begriff »Kunstgewerbe« stammt aus einer Zeit, da seine reinliche Abgrenzung und Festhaltung noch leicht war. Wenn sich zur Herstellung eines Gegenstandes Kunst und Handwerk verbanden, so war das Resultat immer eine reichere Ausgestaltung, eine Zutat von Zierrat, von an sich überflüssigem Schmuck zur simplen Werkform. Dem Plus an Aufwand entsprach ein Plus an künstlerischem Wert. Das hat sich aber in unserer Zeit geändert. Einmal konnte durch maschinelle Vervielfältigung auch eine reichere Ausstattung billig hergestellt werden, der materielle Wert ging also nicht im gleichen Schritt mit dem Reichtum der Erscheinung; aber auch die ästhetische Bewertung änderte sich gegen früher. Man hat jetzt gelernt, auch Einfachheit und Strenge hochzuschätzen und die Unterscheidung des Kunstgewerbes von gewöhnlichem Handwerk wurde sehr erschwert. Denn, wenn kunstgewerbliche Muster geschützt werden sollen, so ist ein Kriterium nötig für das Vorhandensein der »Kunst« in ihnen. Ist aber die strenge Einfachheit, die sich mit den bloss zweckdienlichen Formen begnügt, noch »Kunst«? Und doch können diese Formen schön gefunden werden; — und doch gibt es Werke der Ingenieur-Wissenschaft, die, ohne die Absicht des Schöpfers den modernen Menschen durch ihre Eleganz, Kraft und Kühnheit zu entzücken vermögen, vielmehr als ein verschnörkeltes »kunstgewerbliches« Möbel. In der Tat wäre es auch sonderbar, wenn die aus gewissen Kräften logisch und notwendig entstandenen Naturgebilde schön gefunden würden, die auf dieselbe Weise gewordenen Werke der Menschen aber nicht! —

Es liegen noch viele, mit den veröffentlichten fast übereinstimmende Antworten vor, auf deren Abdruck wir zu unserem Bedauern verzichten müssen. Im Augustheft folgt dagegen das Referat über sämtliche Antworten. D. R.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



ILLUSTRIERTE · MONATSHEFTE
FÜR · MODERNE · MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR ·
WOHNUNGS-KUNST · UND
KÜNST-LERISCHE
FRAUEN-ARBEITEN

ALEX. KOCH
DARMSTADT

VII JAHRG · 1903/04 AUGUST PREIS · M · 2·50 11

JAHRES ABONNEMENT: 12 HEFTE M. 24.- (AUSLAND M. 26.-)



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT VON HOFRAT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte; Mk. 24.—; Ausland Mk. 26.—. Abgabe nur halbj.: Oktober/März; April/September.

Sechs neue redaktionelle Wettbewerbe der »Deutsche Kunst und Dekoration«.

1. Zum 10. August 1904: Blumen-Vasen aus Steinzeug, Fayence oder Majolika.
2. Zum 10. Septbr. 1904: Amateur-Photographie.
3. Zum 10. Oktbr. 1904: Reklame-Inserat.
4. Zum 10. Novbr. 1904: Entwurf zu einem Grabstein.
5. Zum 10. Dezbr. 1904: Entwurf zu einem Konfirmations-Schein.
6. Zum 10. Januar 1905: Garnitur Polstermöbel für ein Empfangs-Zimmer.

Nähere Bestimmungen vergleiche Juni- und Juli-Heft dieser Zeitschrift.

Verlags-Anstalt Alexander Koch, Darmstadt.

HEIZE ELEKTRISCH

PROMETHEUS G. M. B. H. FRANKFURT A/M BOCKENHEIM

Elektrische Kochapparate.
Teekocher, Wasserkessel, Gefässe jeder Art f. Küche u. Wohnraum, für Sanatorien, Hotels, Restaur., für häusl. und gewerbl. Zwecke.

Elektrische Wärmapparate.
Wärmeplatten, Schränke, Spez.-Einrichtngn., Bügeleisen, Brennscherenwärmer.

Elektrische Heizapparate.
Zimmeröfen, Heizkörper jeder Art, fertig transportabel, wie auch zum Einbau in vorhandene Kamine oder Gehäuse.

Leuchtende Heizöfen.
System Prometheus-Dowsing in jeder gewünschten Ausstattung.

Im Gebrauch Seiner Majestät des Deutschen Kaisers.

Im Gebrauch Seiner Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich von Preussen.

Elektrische Kupferkanne.

Preisliste auf Verlangen gratis und franko, ebenso Voranschläge und Auskunftserteilung bereitwilligst. Für Extraanfertigungen jeder Art und jeden Umfanges Anfrage erbeten an die

Grösste Fabrik elektr. Koch- und Heizapparate
„Prometheus" G. m. b. H.
Frankfurt a. M. - Bockenheim.

Wien. Paris. Liestal bei Basel. London. Brüssel. New-York.

Vertretungen in allen grösseren Städten des In- und Auslandes.



GUSTAV BECHLER—MÜNCHEN. *Scheidender Winter.*

Die Internationale Kunst-Ausstellung in Düsseldorf.

Düsseldorf, das nach den Tagen der Cornelius und Schadow als Kunst-Zentrale mehr und mehr ins Hintertreffen geriet, um seine Herrschaft an München abzutreten, hat versucht, sich einen gewaltsamen Aufschwung dadurch zu geben, dass es zur grossen Industrie-Ausstellung von 1902 einen Kunst-Palast aufführte, der ständigen Veranstaltungen dienen soll. Und nicht zwei Jahre nach seiner Einweihung hat die Künstlerschaft verstreichen lassen, um der damaligen nationalen nun eine internationale Kunst-Ausstellung anzureihen. Die Kunst-Ausstellung, an der neben den deutschen Kunst-Zentren sich nahezu die sämtlichen übrigen Nationalitäten beteiligt haben, umschliesst fernerhin wie damals eine kunsthistorische Abteilung, zu der die rheinischen und westfälischen Sammler wie einige Galerieen wertvolle Schätze beisteuerten. Als Haupt-Attraktion hat die Ausstellungs-Leitung sodann eine Reihe von Sonder-Ausstellungen veranstaltet, die einen Überblick über hervorragende Persönlichkeiten des letzten Jahrhunderts ermöglichen sollen, von denen das Lebenswerk Rodins, der zur Eröffnung persönlich anwesend war und eine 129 Nummern umfassende Menzel-Ausstellung besonderes Interesse beanspruchen.

Als ich die Ausstellung zum ersten Mal durch das südliche Eingangsportal betrat, geriet ich unvermutet in den Menzelsaal und war entzückt und überrascht, mein Auge haftete sogleich auf der, den Besuchern der Berliner Nationalgalerie so wohlbekannten »Tafelrunde Friedrichs II.« und noch nie hatte dieses Werk so stark auf mich gewirkt, wie diesmal, woran eine günstige Plazierung und die Beleuchtung eines leichtbewölkten Himmels mitgeholfen haben mögen. Es zeigt dieses Bild, abgesehen von der nur Menzel gelungenen Wiederbelebung einer



GERHARD JANSSEN—DÜSSELDORF. *Eine Alteweiber-Zusammenkunft.*
ERWORBEN FÜR DIE STÄDTISCHE GALERIE IN DÜSSELDORF.

alten Zeit, eine Behandlung des Lichtproblems, die den frühen Versuchen der Engländer und Franzosen an die Seite gestellt werden kann. Und das Auge schweift weiter über dieses erstaunlich reiche Lebenswerk, das sich aus den entgegengesetztesten Zügen zusammenfügt, über kleine Landschaften, die Dupré gemalt haben könnte, über ein Interieur, das erst unlängst ans Licht gezogen wurde und an Intimität und Delikatesse den feinsten Versuchen neuerer Malkunst auf diesem Gebiet gleichkommt, über Militärstücke, die trocken und nüchtern sind und nur auf Berliner Boden wachsen konnten, über malerisch hervorragende Stilleben und wartet nur noch auf das eminente Walzwerk, das man leider der Sammlung nicht einverleibt hat, da es nach St. Louis ging, die deutsche Kunst zu vertreten. In Summa: ein Künstler, der sich auf allen Gebieten, ohne einen Augenblick seine Eigenheit aufzugeben und einem Andern etwas zu danken, mit glänzendem Erfolg betätigt hat, nur auf dem Gebiet der *reinen* Fantasiekunst nicht.

Man gelangt dann in die Berliner Säle und ich muss gleich vorweg bemerken, dass der Saal der »Berliner Sezession« von allen deutschen doch wohl der einheitlichste und frischeste ist. Das ist umso auffallender, da, abgesehen von Liebermann, dem Oberhaupt, die beiden stärksten Mitglieder Münchener sind, wenigstens ihrer Erziehung nach, ich meine Slevogt und Corinth. Doch bei Wahrung des eigenen Ausdrucks malt diese ganze junge Generation, die sich so überraschend schnell gebildet hat, nach einem Prinzip, das man als Aufrichtigkeit und Solidität im *Malerischen* bezeichnen möchte. Vorbild sind dabei die Klassiker des französischen Impressionismus. Und man muss gestehen, es wird nirgendwo heute in Deutschland in corpere so solide gemalt wie hier. Und diese Solidität als Ausdrucksvermögen ist doch schliesslich die Grundlage aller bildenden Kunst, wenn auch noch nicht, wie man in Berlin gern vorgibt, ihr Selbstzweck. Abgesehen von Liebermanns Werken, die drei Phasen seiner Entwickelung verkörpern und hervorragende Leistungen sind, erkennen wir dieses Vermögen vornehmlich in Corinths

prächtigem Frauenakt auf dem Bilde »Perseus und Andromeda«, der zum schönsten gehört, das dieser Künstler geschaffen hat. Über Schmelz des Kolorits verfügt von allen Berlinern Niemand so wie Slevogt, und dieser noch nie so wie in seinem Bilde »der Ritter«. Wir müssen sagen, sowohl in der *Farben*-Komposition, wie in den Einzelheiten bietet dieses Werk den Beweis, einer geradezu köstlichen Malkunst. Man sehe, wie diese Rüstung gemalt ist, sie schillert in allen Farben, man sehe diesen Vorhang. Unangenehm wirkt der Typus der nackten Frauen, es sind ausgezogene Modelle. Leo v. König, Hancke, Kardorff geben karakteristische Porträts, die jedoch ein wenig zu sehr in der Skizze stecken bleiben. Wer den Schriftsteller Felix Holländer kennt und auch das Porträt von Hancke, ist überrascht von dem sicheren Erfassen des hervorstechendsten Zuges aus der Physiognomie dieses Künstlers, sagt sich aber im nächsten Augenblick, dass es eine gewisse Billigkeit ist, sich mit dem womöglich karikaturhaft übertriebenen Wesenszug zu begnügen und auf ein gründliches Durcharbeiten zu verzichten. Das trifft mehr oder weniger auch die andern jungen Porträtisten. Eine grössere Solidität erlangen die jungen Maler daher vornehmlich im Interieur, Stilleben und der Landschaft. Ich brauche hier nur die Namen Heinrich Hübner, Philipp Franck, Breyer u. Kurt Herrmann zu nennen. Unter den Landschaftern ist der entwickelungsfähigste nach wie vor Leistikow, der weniger tief wie gewandt und in erster Linie bemüht ist, gegenständlich nicht eintönig zu werden. Die Wahl seiner Natur-Aus-



W. NICHOLSON —WOODSTOCK. *Rosemary.*



PETER ILSTED—KOPENHAGEN. *Interieur.*



N. K. V. ROEHRICH—ST. PETERSBURG. *Gäste aus dem Norden.*

schnitte, die ja mehr in der Linie wie mit der Farbe wiedergegeben sind, wechseln von Jahr zu Jahr. Ein solider doch unauffälligerer Landschafter ist Alberts, der Berliner Vorstadt-Chronist jetzt wie einst Baluscheck. Er ist wie Käthe Kollwitz das Gegenteil der übrigen Berliner.

Den Düsseldorfer Sälen merkt man an, dass sie diesmal mit besonderer Vorsicht und Liebe, oder auch Rücksichtslosigkeit zu Stande gekommen sind. Die Jury hat streng walten müssen, um die Zahl der Einsendungen auf dieses verhältnismäßig kleine Minimum zu beschränken. Dass es aber in Düsseldorf Begabungen gibt, die man auswärts vergeblich sucht, zeigt uns vor allem ein Schreuer, der diesmal leider nur mit einem unscheinbaren Blatt vertreten ist. Dieser Künstler hat mit grossem Scharfsinn erkannt, was den meisten Modernen fehlt — die Geschlossenheit eines Vorganges in Bewegung und Raumkomposition — hat aber die wirklichen Vorzüge und Errungenschaften der Modernen so leichtsinnig unterschätzt, dass sich die Zeit gleichsam durch ein Verkennen von Seiten der Andern nun an ihm rächt. Malerische Qualitäten finden wir hiergegen bei Otto Sohn-Rethel. Ihm geht Schreuers Fähigkeit, ein ganzes zu konstruieren, vollständig ab, dagegen verfügt er über einen fein entwickelten Geschmack. Man möchte ihm raten Stilleben zn malen, denn sein Bild »Holländische Bauern« ist im Grunde ein Stilleben, so wenig haben die Figuren mit einander gemein. Ein interessanter Künstler ist Philippi. Während ich vor zwei Jahren, anlässlich eines schlechten Bildes um ihn fürchtete, hat er das verloren geglaubte diesmal nachgeholt, und von neuem sein intimes, mit leichtem Humor gewürztes Verständnis für vergangenes Spiessbürgerleben bewiesen, das er in Genrebildern zeigt, die einer unangenehmen literarischen Anekdote durchaus fern bleiben, und deren Fülle karakteristischer Einzelheiten zu uns reden, wie Manches in einer Novelle von Gottfried Keller. Dabei ist er zwar kein Kolorist, doch nie geschmacklos und wählt eben die Farbigkeit aus den Gegenständen, die der Zeitgeschmack ihnen verlieh. Gerhard

Janssen und Deußer verfolgen rein malerische Prinzipien in ihren letzten Bildern, doch sind diese begabten Künstler noch nicht zu jener Reinheit in der Farbe vorgedrungen, die ich ihnen wünschen möchte, und die sie zweifelsohne noch erwerben werden, da sie die Notwendigkeit erkannt haben und sich darum mühen. Unter den minder zahlreichen Porträts fiel mir besonders das der Helene von Beckerath auf, das eine scharfe Karakteristik und Geschmack in der Farbe zeigt. Dabei möchte ich, da ich von der Künstlerin sonst noch nichts gesehen habe, im Lob nicht zu weit gehen, kann man doch und zwar nirgends häufiger wie in Düsseldorf, die Erfahrung machen, dass heute dieser ein gutes Bild malt und kaum wieder, oder auch umgekehrt. Da gibt es z. B. in Düsseldorf einen Maler namens Matschass, der immerzu die schauderhaftesten Soldatenbilder malte, und mit einmal gibt der Künstler jetzt eine hübsche kleine Landschaft, die gar nichts mit seiner früheren Produktion gemein hat. Das gleiche sehen wir bei einem Maler namens Kiederich, er zeigt ein Soldatenbild und daneben eine Landschaft mit Staffage, die weit besser ist und auf einen ganz anderen Autor raten lässt! Von den älteren Landschaftern der jüngeren Generation geben sich Dirks und Hermans diesmal unvorteilhaft, während Liesegang einen neuen erfolgreichen Aufschwung nimmt. Unter den jüngsten Landschaftern fällt Ackermann auf mit einem frischen und farbigen Bild, an das man vielleicht Hoffnungen knüpfen kann, wenn der junge Maler fleissig arbeitet und sich in strenge Selbstzucht nimmt. Auch Hardt fällt angenehm auf als ein bewegliches Talent, das sich nicht auf einen Ton und ein Motiv beschränkt. Desgleichen Hambüchen, Westendorp und Hünten. Von Figurenmalern ist noch besonders auf die Lithografieen von Heinrich Otto und Schönnenbeck zu verweisen. — Während in Berlin und München sich die ältere und jüngere Generation auf getrennte Säle verteilt, ist dies heute in Düsseldorf nicht der Fall. Es ist die ältere Malerei nur durch ein paar Namen vertreten, unter denen



A. RIABUSCKIN—ST. PETERSBURG. *Russischer Nationaltanz.*

natürlich Gebhardt am angenehmsten auffällt. Man kann gegen diesen Künstler manches vorbringen, er fesselt immer wieder. Diesmal ist er mit einem zur Türe hereintretenden Christus erschienen, der so fest aufgebaut dasteht, wie aus Eichenholz geschnitzt, dass man unbedingt an die alte grosse deutsche Kunst erinnert wird, was man leider von den Bildern von Gebhardts Schülern nicht sagen kann. Dieser Mann ist und bleibt eine Persönlichkeit bei allen Mängeln, die man ihm vom Standpunkt einer durchaus selbständigen Kunst nachweisen könnte.

Ein wie feiner Künstler er ist, erkennt man aus jenen Werken, die im modernen Saal der aus Privatbesitz zusammengestellten Bilder hängen. Da ist das Porträt eines Organisten, das in der Feinheit der Karakteristik und im Allgemeinton, trotz einer gewissen Trockenheit, direkt auf Leibl weist. Es ist aus Gebhardts erster Epoche. Da ist ein ganz frühes Christusbild, das an die kühlen und saftigen Farben eines Pieter de Hoogh anklingt, und auch in der Feinheit und Klarheit mit der das Interieur behandelt ist. Es hat rein nichts vom späteren Gebhardt. Welch' ein Kontrast z. B. zu seinem »Abendmahl«, in dem der Künstler zugleich selbständiger und farbloser wurde, und welch ein Kontrast zur Himmelfahrt, deren Christusstudie hier hängt. Gebhardt gehört zu jenen Künstlern, in denen der persönliche und künstlerische Impuls stärker sind, als das artistische Vermögen. Er ringt um den Ausdruck, aber wird nie banal. In diesem Saale, in dem auch eine feine Skizze von Feuerbach hängt, ein Böcklin und einiges von Ribot etc., sieht man auch zwei Sachen von dem längst verstorbenen und so sehr feinen Tiermaler Burnier, der zeitlebens verkannt wurde und auch heute in Deutschland noch kaum nach Gebühr geschätzt wird. Er war halb holländischer, halb englischer Abstammung und ein Maler, dessen Sachen man den besten des Troyon zur Seite stellen kann, so breit, saftig und locker ist sein Strich, so delikat sein Ton, so zart empfunden seine Landschaftsbilder, deren fein beobachtete Abendstimmungen gewöhnlich eine leise Schwermut nicht ganz verschweigen können.

In den Münchener Räumen herrscht zur Hälfte noch der Geist Lenbachs und Stucks. Die Münchener Gruppen sind hier vollzählig aufmarschiert, die »Genossenschaft«, die »Sezession«, die »Luitpoldgruppe«, die »Scholle«. Im Saal der »Genossenschaft« sieht es ziemlich kümmerlich aus. Lenbach, mit einer keineswegs einwandfreien Leistung dominiert dort und der altmeisternde Stilllebenmaler Adam Kunz paradiert ihm zur Seite. Doch ich entdeckte zwei unbekannte Namen mit je einem ansprechenden Bilde, die in den Rahmen dieser Gruppe kaum gehören; es ist Margarete Krügers »Italiener-Bube« und Wirnhiers »Abend-Andacht«. Das Bild der Krüger ist in matten, wohltuenden Farben und flott hingestrichen, das des Wirnhier eine liebenswürdige, kleine Tempera-Arbeit. In der Sezession sehen wir die bekannten Namen: Stuck, Habermann, Samberger, Deronco. Stucks Selbstbildnis ist wohl eine der schwächsten Leistungen dieses einst so begabten Künstlers. Habermann malt nach wie vor sein in Serpentinlinien sich hinschlängelndes Weib in wenig freundlichen, schmutzigen Farben und Samberger, der geschickte Nachempfinder nähert sich diesmal mehr Stuck, wie er sich sonst Lenbach näherte. Bis hierhin unterscheiden sich die Mitglieder der »Sezession« im Grundton wenig von denen der »Genossenschaft«. Es ist eine gewisse Geschmackskultur, die sie verbindet, die aber eher eine Atelierkultur ist, nicht wie in England die einer verallgemeinerten vornehmen Lebensart. Eine Anzahl jüngerer Mitglieder, deren Talent auf ein erneutes Naturstudium weist, das aber zum Teil auch noch auf einer gewissen Ateliertradition beruht, sind Angelo Jank, Niemeyer und der Tiermaler Hubert von Heyden; Schramm—Zittau, Voellmy und vor allem Nissl in seinem »Stilleben« nähern sich der Natur aber noch mehr wie jene. Ich könnte noch eine ganze Reihe von Namen nennen, denn die Leistungen sind in diesem Raum fast gleichwertig. Es ist ein guter Mittelstand, ein Besonderes macht sich nicht bemerkbar. Der Saal der Luitpoldgruppe ist schwächer, ist, obgleich er sich aus jüngeren Elementen zusammensetzt, so schwach wie der der Genossenschaft.



FERNAND KHNOPFF—BRÜSSEL. DAS GEHEIMNIS.



FRITZ ERLER—MÜNCHEN. *Selbstbildnis.*

wieder und verfällt er hier in einem grösseren Bilde ganz in jene ein wenig in der Fläche tote Malerei, die die Mitglieder der Scholle, und vor allem Georgi in seinem sonst guten Bilde, kennzeichnet. Eine Ausnahme hiervon macht nur Püttner in seinem Interieur und seinem Stilleben. Er erinnert im breiten Strich an Trübner, ist aber durchaus selbständig in der Farbe. Sein »Interieur« ist wohl das beste Bild der Münchener Gruppen: wie die Sonne den Vorhang beleuchtet, die farbigen Flecken im Raum verteilt sind, wie im Schatten der Helm und die Uniformstücke liegen, das alles ist vortrefflich. — Karlsruhe, das eine Zeitlang die eigenste Heimstätte für deutsche Landschaftsmalerei war, ist zwar nach der Zahl hier gering, doch vorzüglich mit Thoma und Trübner vertreten, den beiden feinsten der lebenden deutschen Künstler, und mit Volkmann und Dill. Thomas »Venus auf dem Meere« überzeugt uns wieder, wie das Seltsamste wirklich wird: vor einem ultramarinblauen Himmel — einem Blau, das man keinem anderen Künstler verzeihen würde, das aber zu Thoma passt — rauscht auf dem Rücken eines Delphins Frau Venus über die Fluten, so selbstverständlich, als habe der Maler den Vorgang erst gestern mit angeschaut. Trübner ist mit Bildern vertreten, die die drei Phasen seiner Entwickelung kennzeichnen, von der »Dame in grau« aus den siebziger Jahren, die bekanntlich eine der besten deutschen Malereien des letzten Jahrhunderts ist, bis zu seinen letzten Taunuslandschaften, die in der Sprödigkeit ihres Striches und der Stumpfheit ihrer Farben, ihres Grün und Braun, doch von so grossem sachlichen Reiz sind. Er umschreibt die Dinge mit einer Leichtigkeit sondergleichen

Da sehen wir Karl Marr, Hans von Bartels, und Schuster-Woldan, der venetianisierende Schwärmer. Doch gibt es auch hier einige gute Bilder, ich sah ein Porträt von Walter Thor und eine kleine Aquarelllandschaft von H. Völcker Auch Baer und Ubbelohde wären zu nennen. Alle neueren Bestrebungen des jüngeren München kommen am klarsten in der Gruppe der »Scholle« zum Ausdruck. Sie setzt sich im Grunde zusammen aus den einstigen Zeichnern der »Jugend« und einiges, das dort als Zeichnung konzentriert und straff wirkte, scheint hier leer und beinahe fade, so manches von Eichler, Erler-Samaden, Münzer und Georgi. In Eichlers grossem Naturfest ist viel gutes, doch widerspricht eine solche ins Endlose übertragene Zeichnung allen Gesetzen einer monumentalen Kunst. Im Gestalten seiner Typen und Belebung einer antidiluvianen Landschaft ist der Maler hinwiederum recht geschickt. In Münzers Gartenfest kennt man den graziösen Zeichner der Jugend, der sich in Paris schulte und im Stich so viel von Steinlen lernte, kaum

und erzählt von ihnen, indem er sie rein sachlich aufzählt. — In der Folge der Städte würde nun Dresden zu nennen sein, das der Ausstellung fern geblieben ist, da es im eigenen Heim genug zu schaffen gab.

Kommen wir zu den einzelnen Ländern. Österreich, das vor zwei Jahren hier auf der grossen Ausstellung so maßgebend und glänzend vertreten war, mit seinen auch architektonisch eigen hergerichteten Räumen, dass seine Ausstellung damals als die geschlossenste der ganzen Ausstellung galt, hat diesmal die Ausstellung höchst unzulänglich beschickt. Die besten Namen fehlen, da die Sezession ganz fehlt. Weder sehen wir Bilder von Klimmt, Moll, Roller, Andri, noch von den besten der alten Schule besondere Werke. Die ältere Wiener Kunst, die zweifelsohne verwandte Einzelzüge der Sezession aufweist, ist eine auffallend süssliche Kunst und einem Teil der englischen Durchschnitt-Kunst hierin verwandt (ich denke, *nicht* an jene englische, die augenblicklich hier vertreten ist), es wird in ähnlichen Gefühlsgründen zu suchen sein; sie sind beide sentimental. Die Wiener Sezession hat dann durch Anlehnung an Khnopff und Toorop diesem Wesen Straffheit zu geben versucht und unterscheidet sich von der älteren Generation wie etwa in England die Präraffaeliten von den Landschaften eines Walker und der Figuren-Malerei eines Tadema. Man merkte der Wiener Kunst beider Richtungen schon die Nähe des Orients an, sowohl in der Wahl der Motive wie im Kolorit und der Empfindung. Unter diesen süss-



IGNACIO ZULOAGA—EIBAR. *Ein pikantes Wort.*



G. SEGANTINI †. *Ave Maria.*

Reihe schon verstorbener Meister zurückgreifen müssen. Doch das Bild wird so leicht ein schiefes. Wären die Säle des Auslandes z. B. so sorgfältig zusammengestellt wie der der »Berliner Sezession«, man würde ein erheblich anderes Bild vom Schaffen der dortigen Künstler empfangen. Da ist die Sammlung Amerika. Die besten Namen finden wir nicht einmal hier, sie haben sich über den englischen Saal zerstreut. Die Kunst Amerikas setzt sich, wie die als nationale Gesamtheit an Jahren nach junge Bevölkerung, aus den heterogensten Elementen zusammen. Da ist Gari Melchers, der auch in Paris lebt und von Geburt ein Belgier ist, mit einem »Fechter« vertreten und einer »Dame in roter Blouse«, Bilder, die wir schon von mancher Ausstellung her kennen und die der Qualität ihrer guten Malerei nach durchaus belgisch sind. Eine etwas nüchterne Solidität kennzeichnet sie. Da ist Dannat, wohl französischer Abstammung, der noch immer von dem einmal glücklich erzielten Effekt greller Farben und scharfer Beleuchtung lebt, Harrison, den man einst als eine Besonderheit begrüsste, dieses im Grunde aber nie war, und Stewart, der mit seinem Pfunde wuchert, während Vail deutlich holländische Einflüsse zeigt, etwa in der Art, wie der frühe Liebermann der Netzflickerinnen. Sargent und Whistler, die grössten Amerikaner sind natürlich hier nicht zu finden, nicht einmal John Alexander, so fehlt denn dieser Kunst der angelsächsische Zug durchweg, geschweige denn ein sich direkt als »amerikanisch« abhebender. — Italien sandte Michettis grosses Alpen-

lichen Figurenmalern ist es diesmal Veith, unter den Landschaften Russ. Etwas kräftiger ist Tina Blau und Ferdinand Brunner, dann Hugo Charlemont. Kaufmann und Adams zeigen holländische Einflüsse. — Das Ausland hat im Allgemeinen quantitativ eine Fülle von Bildern beigesteuert und hängen in jedem Saale einige typische Werke, doch ist nicht genug Liebe auf das Zusammenbringen der Kollektionen verwendet worden und verschwinden oft einige vortreffliche Werke in einer Fülle von Mittelgut. Freilich war es ja nicht möglich und auch wohl nicht Absicht der Ausstellungsleitung bei den einzelnen Nationen das *Beste* des letzten Jahrhunderts zusammenzubringen, hätte man so doch zumeist auf eine

bild, das in seiner panoramahaften Anlage in so engem Raum nicht genügend zur Wirkung kommen kann. Man anerkennt und schätzt die Gruppierung und Haltung der Figuren, den Ausdruck ihrer Köpfe, doch wirken auf die nahe Distanz des Beschauers die kaum zu gestrichenen Flächen groben Leinens in ihrer pastellartigen Stumpfheit ein wenig leer und tot. Neben dieser immerhin starken Leistung des Künstlers wundert es Einem, einer direkt schlechten Arbeit zu begegnen, dem kleinen Reiter-Porträt König Umbertos. Derartigen auffallend schwachen Bildern begegnen wir im italienischen Saale leider von Schritt zu Schritt, in diesem Punkte ist er wohl am gleichgiltigsten zusammengestellt. Rechnet man das in einem anderen Saal untergebrachte Bild einer rheinischen Privatsammlung hinzu, so haben wir vier Werke von Segantini, die die drei Phasen seiner Entwickelung karakterisieren. »Die leere Wiege« ist noch in den dunklen flockigen Tönen gemalt, als sei sie in der Nähe der ersten Holländer entstanden. Im »Ave Maria« beginnt der Künstler das Lichtproblem aufzugreifen, das in der »Kuh an der Tränke« mit all den Strich- und Punkt-Raffinements seiner späten und ausgereiften Technik gelöst scheint. Neben den seichteren Werken italienischer Salonmalerei und den Landschaften, die zwar ein erneutes, frisch aufgenommenes Naturstudium zum Teil an der Hand Segantinis, verraten, sehen wir noch einen Favretto, der uns von der reifen und schönen Koloristik dieses harmlosen, heiteren Lebensschilderers aber nie geschmacklosen, eine gute Probe gibt. — Wie Italien in der modernen Malerei lange Zeit keine auf-



BERTHA DORPH—KOPENHAGEN. *Eva.*



HANS THOMA—KARLSRUHE. VENUS AUF DEM MEERE.

fallende Rolle spielte und der Entwickelung nicht direkt neue Bahnen wies, bis Segantini, der grosse Halb-Italiener, gewissermaßen die technischen Erfahrungen der Franzosen summierte, freilich ohne sich direkt von ihnen haben beeinflussen zu lassen, da er nie eine Ausstellung besuchte, und über sie nur durch einen Freund, seinen Kunsthändler erfuhr, so setzte auch Spanien spät und abschliessend mit Zoloaga ein, der das in Paris gelernte an der Hand seiner grossen Ahnen dekorativ verarbeitete und vereinfachte, so dass er in erster Linie weniger als ein moderner Maler, denn ein nationaler Sittenschilderer dasteht. Technisch hat, der allem Anschein nach etwas zu flink schaffende, nach seinem ersten Auftreten augenscheinlich nachgelassen, während die Kraft im Erfassen seiner Landes-Typen, die er in szenischer Wirkung aufmarschieren lässt, eher noch gestiegen ist.

Springen wir vom Süden in den Norden. Die skandinavischen Länder, die gleichfalls spät in die Entwickelung eintraten, doch ohne die Kette einer lästigen Epigonenkunst am Beine zu schleppen, und die gleichfalls in Paris sich schulten, sind durch Dänemark und Norwegen vertreten. Bei den Künstlern dieser Länder rücken technische Absichten noch mehr in den Hintergrund und liegt ihnen in allererster Linie die Aussprache volkstümlicher Empfindungen am Herzen. In dem seiner Lebensart nach gut bürgerlich zugeschnittenen Dänemark bewegen sich diese Schilderungen natürlich in einem solchen Kreise und erzählen vom Leben daheim um den häuslichen Herd und der Landschaft auch nur insoweit, als sie eine zugehörige Intimität verrät, während die Kunst Norwegens in Munch ein psychisch-exaltierter Zug kennzeichnet, der uns von einer krankhaft verfeinerten Urkraft erzählt. Im dänischen Saale begegnen wir vornehmlich schlichten und innigen Interieurs, in denen eine gute Malkunst sich zugleich ausspricht, einer Reihe von Landschaften, die in eben beschriebener Weise wirken, einem Porträt von Kröyer und den Bildern von Niels und Bertha Dorph, deren »Eva« wohl das schönste Bild der Gruppe ist. Für Munch scheint sich immer noch wenig Verständnis zu regen. Es ist entschuldbar, denn für ein nicht geschultes Auge, das gelernt hat, auf Manches zu verzichten und sich auf Wesentlichstes zu beschränken, bleiben seine Bilder häufig zu sehr in der Anlage stecken. Und ich muss gestehen, dass auf mich, der ich in jedem Jahre eine grössere Anzahl Bilder Munchs sehe, die Kunst dieses seltsamen Mannes noch kaum so wirkte, wie dieses eine schlecht gehängte Bild. Von verschiedensten Gründen mag es abhängen. Auf diesem Bilde schauen drei Mädchen in einen Weiher, im Hintergrund ragt aus dunklen Bäumen ein Landhaus. Allein in der Farbe der Kostüme, dann in der ganzen Anlage ist das Werk von bedeutender dekorativer Wirkung, zugleich ahnt man ein schweres Schicksal, das über dem ganzen zu schweben scheint. Man muss Munch, diesen Vikinger, persönlich kennen, um seine Kunst ganz zu würdigen. Ein im Vortrag verwandtes Naturell, wenn auch aus weniger psychischen Absichten schaffenden Künstler, ist der Schweizer Hodler. Noch mehr wie bei Munch weist sein Stil auf das Fresko, und wird die Zukunft voraussichtlich von diesem Künstler noch Bedeutendes zu erwarten haben. Konnte man vor einer Reihe von Jahren in der jungen Schweizer Kunst einen direkten Einfluss Böcklins konstatieren, so beginnt dieser, der ein gefährlicher war, glücklicherweise zu schwinden, und im Vordergrunde steht Hodler, der nun auch schon Schule zu machen scheint. Wir schätzen in ihm eine grosse Begabung, die wahrhaft zur Fresko-Malerei berufen scheint. Seine Werke waren bisher noch nicht alle gleichwertig und auch zwei der hier ausgestellten reichen kompositorisch nicht an jenes ausserordentliche Werk heran, das die diesjährige Berliner Sezession uns vorführte. Dabei hat man sie denkbar ungünstig gehängt, sodass jeder Überblick, jede ruhige Wirkung ausgeschlossen ist. Das kleinere Bild »Frühling« sah ich vor einem Jahre in Berlin, es war dort ein ganz anderes. Was dieser Kunst so zum Vorzug gereicht, ist, dass sie frei von jedem Archaismus ist, geschweige denn auch nur den leisesten Zug jener Phrase aufweist, die der Grundton all dessen ist, was



OTTO SOHN-RETHEL—DÜSSELDORF. *Holländische Bauern.*

heute in Deutschland als »Monumentalmalerei« auf staatlichen Befehl die Wände öffentlicher Gebäude verunziert. In der herben Ursprünglichkeit der Linie wie der Empfindung und der sparsamen Zurückhaltung der Farbe ist sie durchaus verwandt jener alten grossen frischen Wandmalerei und entspringt bei diesem Künstler, aus echt germanischem Empfinden wie bei uns die so anders geartete Kunst Thomas. Hodlers »Frühling« ist ein Gedicht auf die Kraft und die Reinheit. Sonst wäre unter den Schweizern noch Amiet zu nennen und Auberjonois mit einem koloristisch pikanten Interieur, das im Gegensatz zu Amiet nicht von Hodler beeinflusst ist. Holland ist ausschliesslich mit seinen älteren Meistern vertreten, die jüngere Schule, die um Toorop, die auf lineare und dekorative Absichten ausgeht, ist ferngeblieben. Israels aber, Mesdag, Maris, Mauve und der der Kunstrichtung nach, nicht aber an Jahren jüngere Breitner lassen uns wiederum ihre Meisterschaft toniger Distinktion geniessen, vor allen Maris, in seinem »Dordrecht«, einer wahren Glanzleistung dieser für plumpe Nachahmer so einfachen, im Grunde so überaus schwierigen Kunst malerischer Einfachheit, die so voller Gradstufen ist, voller Aufbau und berechnender Kraft. Wie zwiespältig wirkt hiergegen die Kunst Belgiens. Auf der einen Seite geradzu animalisch materiell, von Courtens bis Baertsoen und Luyten, auf der andern spiritualistisch erstarrt in Fernand Khnopff. Dazwischen steht einmal der technisch verfeinerte, ein wenig einseitige Luminist Claus, dann der das Leben und die Arbeit ethisch steigernde Meunier, dessen formaler Ausdruck dem seelischen nicht immer adaequat ist. Ähnliche Empfindung wie der holländische Saal, löst der englische aus, der fast allein eine Probe gibt von jener Kunst, die unter dem Einfluss der Schotten, die Entwickelung der englischen Malerei im letzten Jahrhundert gewissermaßen abschloss. Es ist in erster Hinsicht eine Landschafts- und Porträtmalerei, bei der das Porträt



CHARLES COTTET—PARIS. JOHANNISNACHT IN DER BRETAGNE.



ED. MUNCH—CHRISTIANIA. *Abend am Aasgaardstrand.*

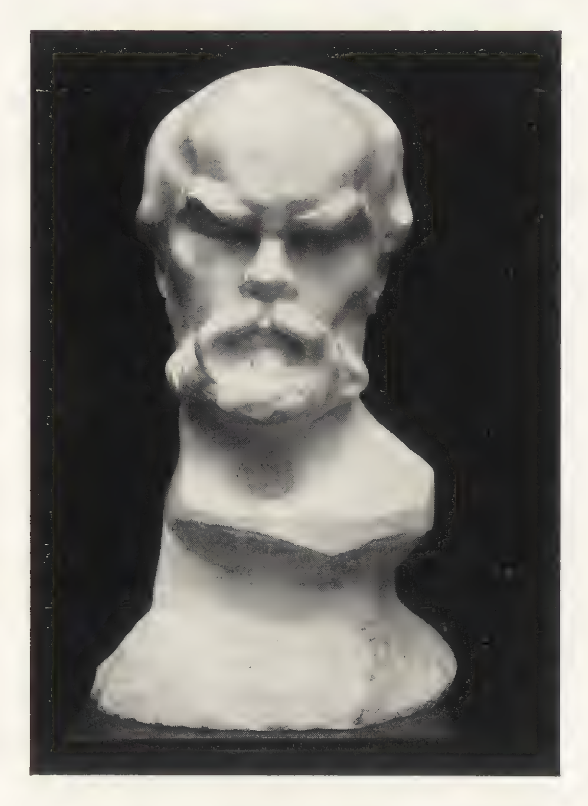
lisierten Deutschen, Neveu du Mont, der ein Kölner ist, Rothenstein, der Hannoveraner ist, und Sauter, der Bayer ist, haben mit auffallendem Geschick sich die Grundzüge dieser Kunst angeeignet und häufig aus Eigenem ergänzt. Im Kabinett der englischen Hand - Zeichnungen nimmt Beardsley natürlich die erste Stelle ein. Über ihn soll man entweder eingehend oder gar nicht sprechen; da hier der Raum fehlt, muss ich es unterlassen. — Die slavischen Künstler sind als Ungarn, Polen, Russen aufmarschiert. Technisch unterscheidet sich die Kunst der Ungarn noch wenig von der deutschen, wenn auch sehr von der österreichischen. Die Künstler scheinen in München geschult, und man glaubt leise Einflüsse der dortigen Sezessionen in koloristischer Beziehung wahrzunehmen, während ein Maler wie Rippl-Rónai diesen Schein seiner Bilder hinreichend durch sein nationales Empfinden aufhebt. In weit grösserem Maße aber vermögen uns die Polen zu fesseln mit den Werken des Józef Mehoffer und Wyspiański. Sie haben augenscheinlich in Paris studiert, doch das dort Gelernte, auch wo sie es noch rein impressionistisch, wie in den Porträts, verwenden, durchaus selbständig verarbeitet, während in ihren dekorativ stilistischen Sachen sich Geistiges und Formales geradezu auffallend eigen und neu durchdringt. So in den zur Ausschmückung von Kirchen bestimmten Entwürfen des Mehoffer, die neu, national und doch religiös-sacral sind, wie in den kleineren Pastellstudien des Wyspiański, der als Kolorist,

beinahe zur Landschaft wird, wie die Landschaft umgekehrt zum Stilleben, in dem die dekorative, verfeinert - materialistische Distinktion des Stofflichen so vorherrscht, dass die Psyche beinahe ausgeschaltet scheint, nachdem sie in den Werken der Präraffaeliten dominiert hatte. Dieser Umstand, getragen von der Geschmackskultur einer Weltnation gibt dem Saal jenes einheitliche Gepräge, das eine monistisch verfeinerte Bürgerkultur dem holländischen verlieh, und die somit nie auf jenen Grad der zwar blendenden aber bijouartigen Erlesenheit geriet, der diese englische Kunst kennzeichnet. Nur Sargent, in seinem Porträt der Mrs. Russel, vermag einigermaßen seelische Töne anzuschlagen, in diesem Bilde, das zudem in der Geschlossenheit der Auffassung, wie koloristischen Einheit eine hervorstechende Leistung ist. Whistlers Bild befriedigt nicht die Ansprüche, die an ihn zu stellen er uns gelehrt hat. — Die ang-

dem intellektuell umfassenderen Mehoffer beinahe überlegen ist. Wie die Polen haben sich auch die Russen in Paris geschult und merkt man diese Spuren in den verschiedensten Richtungen ihrer ebenfalls sehr nationalen Kunst. Da ist rein Impressionistisches in den Schnee-Landschaften von Grabar, die auf Monets Ausdruck weisen, Anklänge an Monet in den Bildern des Archipow, Tuon, während Mussatoff mit impressionistischen Ausdrucksmitteln sich dem Rokoko zuwendet, wie Somoff, der hier leider nicht vertreten ist, der Biedermeierei. Nur Röhrich greift mit seinen rein teppichartigen, matten und rauhen Farben, dem Norweger Munthe gleich, auf alte Sagenstoffe. Diese junge Kunst scheint noch ganz im Werden zu sein, und, vielleicht, der polnischen gleich, nicht ohne Zukunft. Sind diese Völker doch mehr die glücklichen Erben einer nun abgeschlossenen erregten Epoche. — Bleibt das grosse Frankreich, das diese regierte. Seine Säle sagen uns am wenigsten, welch reiche Fülle dieses Land der Kunst des letzten Jahrhunderts spendete, beschränkte man sich auch allein auf Manet und seine Gefolgschaft. Nur dass ein wundervoller Ranoir, aus des Künstlers bester Zeit, an diese glänzenden koloristischen Siege und übermütigen Naturschwelgereien uns erinnerte, oder Degas, der ausging in den dunklen modrigen Höhlen der Chantants, das künstliche Licht einzufangen wie einen seltenen Schmetterling und es entwickelte an diesen Nachtfaltern der Sünde, die unter gleissendem Geflimmer lächelnd ihr faulendes Fleisch feil bieten, dabei dem kalt rechnenden Künstler doch im Grunde nichts sind als Faktoren für Bewegungs- und Raumkonstruktionen. Oder dass ein mittelguter Besnard und beinahe schon schlechter Aman-Jean uns auf die stilistischen Versuche wiese, die eine jüngere Generation im Anschluss an Puvis de Chevannes in Schwung brachte. Sonst aber sehen wir nur Bilder zweiten und dritten Ranges und ich will gar nicht reden von einem Gaston La Touche, nicht einmal von einem Blanche und Lucien Simon, deren Bilder kaum noch eine Spur zeigen von der einst so stolzen Farbenkraft der grossen Ahnen; will nur noch hinweisen auf Cottet, der alle jene einst so unerhörten Neuerungen gewissermaßen absichtlich verleugnet und dessen so unpariserische, ja un-



FERDINAND HODLER—GENF. *Frühling.*



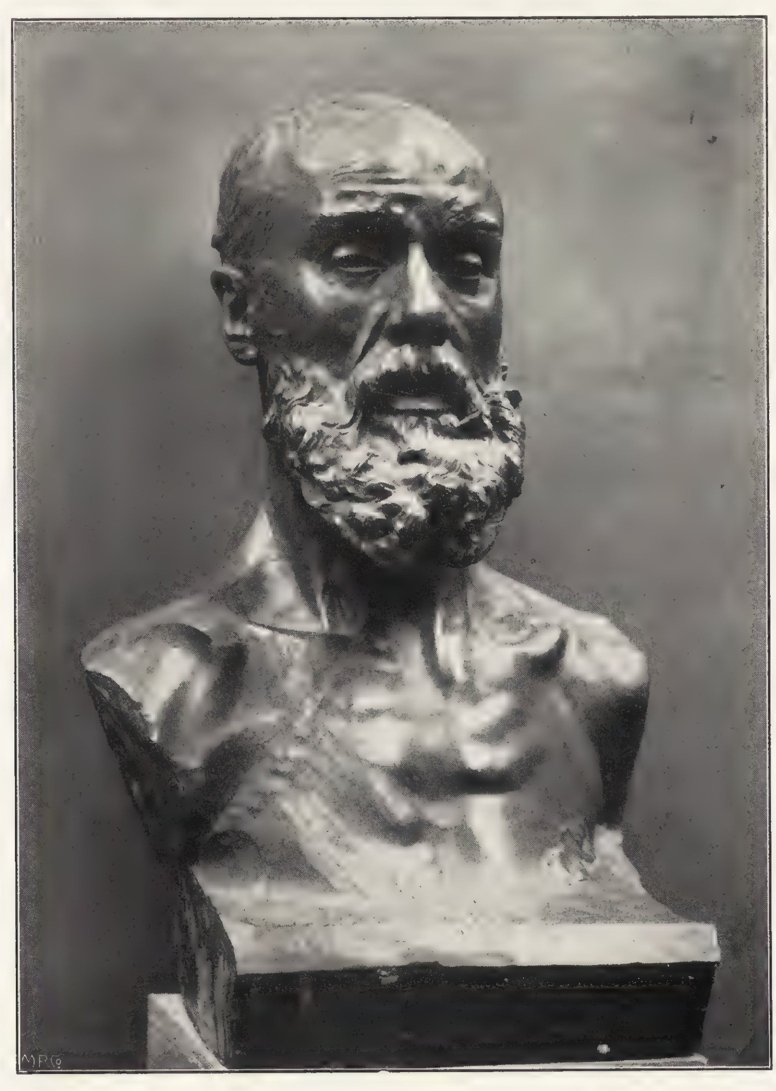
A. V. NIEDERNHÄUSERN-RODO—PARIS. *Verlaine.*

französische Kunst bei immerhin guten Qualitäten vorübergehend eine Weile das neuerungssüchtige Ausstellungspublikum zu interessieren suchte. So ist denn mit ihm das grosse Erbe Manets aufgezehrt, und welche Stellung die Jugend Frankreichs in Zukunft diesem Klassiker der Malerei gegenüber einnehmen wird, und welche Rolle sie spielen wird, bleibt abzuwarten, falls sie überhaupt eine Rolle spielen wird.

Annähernd reichhaltig, im Verhältnis natürlich nur, ist die Sammlung der Plastiken, deren Hauptanziehungspunkt eine beinahe 60 Nummern umfassende Kollektion von Auguste Rodin bildet. Daneben sehen wir das von den weitesten Bürgerkreisen vielbewunderte »Monument aux morts« des Bartholomé, eine sehr zahlreiche Porträtkollektion des Belgiers Lagae, verschiedenes von Jef Lambeaux und Meuniers grossen Hafenarbeiter. Deutschlands erster Bildhauer, Adolf Hildebrand ist leider nicht erschienen, doch einige aus seiner Münchener Gefolgschaft. Die Gruppe der jungen Berliner Plastiker hat sich eingestellt, die jungen Leute, die in Düsseldorf versuchen eigne Wege zu gehen, der Schweizer Niederhäusern und die Dänin Anne Marie Carl-Nielsen, der Engländer Swane und der Italiener Drigo. Man könnte diese ganze Sammlung von Plastiken auf drei Namen reduzieren, die die selbständigsten sind und denen die Jugend folgt: Rodin, Meunier, Hildebrand. Rodin ist der grösste, eigenste, selbständigste und hat seltsamerweise mit ganz geringer Ausnahme die unvollkommenste Nachfolgeschaft, in welchem Punkte ihm Meunier gleicht, während Hildebrand, der feine, kühle, berechnende, aber ein wenig epigonenhafte Geist, die talentvollsten Schüler erzielt, da in seiner Kunst nichts unplastisches ist, das billig nachgeahmt werden kann. Rodin zeigt sich hier mit seiner Sammlung als das Genie, das bei allen tollkühnen und gewagten Neuerungen nie die tiefgegründete Gesetzmäßigkeit seiner Kunst aufgibt, selbst da nicht, wo seine Nachahmer nur das Schrullenhafte sehen. Er zeigt sich als der gewandte Formarchitektone vor der Statue l'âge d'airain, über den »Kuss« und die »Bürger von Calais« bis zu jener prachtvollen Figur, die seltsamerweise »Schöpfung« benannt ist, und daneben in den Porträten als einen Psychologen von so hinreissender Kraft, wie die moderne Malerei keinen aufzuweisen hat und in vielen andern Dingen als jene grosse Persönlichkeiten, der die weiteste Empfindungsskala geläufig ist, von holdester Grazie zu schauerlicher Dämonie.

Meunier, der aus der Malerei kam, und vor einer Reihe von Jahren als der erste Bildhauer so stürmisch in Deutschland begrüsst wurde, da man von Rodin wenig kannte, ist in formaler Beziehung weit ärmer wie jener. Er entwickelt seine Technik aus dem Malerischen, das ihn zur einseitigen Auffassung verurteilt und er leitet seinen antiken Zug mehr aus dem Seelischen, dem Ethischen ab, denn aus dem Form-Architektonischen. Sein Werk, wie jede seiner Figuren, ist eine andachtvolle Verherrlichung der Arbeit, nicht immer sind die Einzelnen im rein plastischen Sinne vollendet und ist Meunier gegen Rodin auch einseitig in der Wahl dessen, was das Leben

ihm bietet. Von deutschen Plastikern möchte ich nur zwei nennen, den Münchener Ignatius Taschner und den Berliner August Gaul, die entgegen jenen beiden Grössen des Auslandes den Geist Hildebrands vertreten. Freilich muss ich bemerken, dass Gaul dies ohne die geringste Beeinflussung tut, und auf anderem Wege, denn die direkten Schüler Hildebrands, zu denen auch Taschner gehört. Gaul ist für Deutschland demnach der selbständigste Bildhauer, denn er entwickelt alle jene Formwerte aus der Anschauung und dem Objekt, die bei Hildebrand von einem leichten Kultur-Epigonentum getragen werden, das seinen Figuren eine abstrakte und höhere Lebensform gibt, die nie vom Hauch des Alltag berührt wurde und der formalen Steigerung nicht bedurfte. Ich sagte, dass Rodin wenig hoffnungsvolle Schüler erziehe, da sie sich allein an den impresssionistischen Schein seiner Kunst halten und es ganz aufgeben formal zu denken, auf alle jene, die im Geiste Meuniers »malerische« Plastik treiben, trifft dies noch mehr zu und muss vor einer solchen Plastik im Grunde ebenso gewarnt werden, wie vor aller geistlosen Traditions-Plastik, denn die malerische verkennt die inneren Gesetze vollständig, wie eine gewisse Gruppe moderner Architekten in ihrem Fache zum eigenen Schaden solches auch versuchte. Malerische Plastik und malerische Architektur ist ein



AUGUSTE RODIN—PARIS. *Porträt-Büste Laurens.*

(L'ŒUVRE DE RODIN J. E. BULLOY, EDIT. J. P., PARIS.)

Widersinn. Dieser Widersinn konnte nur möglich werden, weil mit Ausnahme von Rodin die neuere Plastik wie auch die Architektur aus der Malerei kamen. Sie waren mehr Anreger wie Vollender und haben sie reichlich Gutes nur auf dem Gebiete der »angewandten Kunst« geleistet. Das zeigt auch die überaus reichhaltige und glänzende Porzellan- und Poterien-Sammlung aller Länder, die hier vereinigt ist und deren so kostbare und doch praktische Gegenstände man sich im täglichen Gebrauch wünschen möchte. Man wundert sich nicht genug angesichts dieser Prachtsammlung, die alle ersten Namen aufweist, dass man in den Schaufenstern unserer Läden noch so viel Mittelgut sieht, das vollständig verdrängt werden müsste von diesen Sachen. So gibt die Düsseldorfer Ausstellung, in der sich manches gute Bild befand und manche schöne Plastik, in dieser internationalen Revue geradezu etwas Tadelloses, dem leider vom Publikum nicht die nötige Beachtung geschenkt wird. Zum Schluss sei noch erwähnt, dass sich der Ausstellung neuerer Werke eine kunsthistorische Abteilung anschliesst, die vornehmlich alte rheinische und westfälische Meister enthält, so ein ganz hervorragend schönes Gemälde von Stefan Lochner. Aber es sind auch bedeutende Werke späterer Jahrhunderte, bis zu Greuze und Reynolds hinauf vorhanden.

RUDOLF KLEIN.

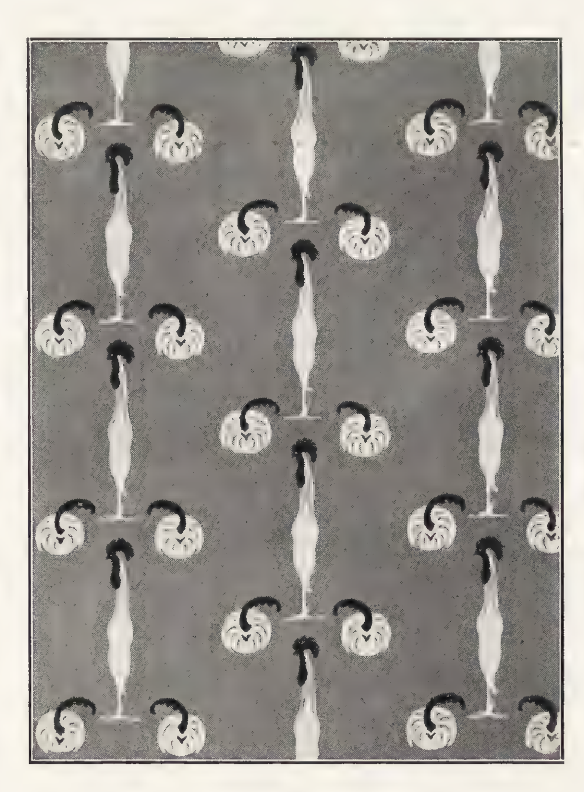


J. TASCHNER—BRESLAU. PARZIVAL. BRONZE.

BUND

WERKSTÄTTE FÜR ANGEWANDTE KUNST IN BERLIN.

Nach dem Tode des Meisters Otto Eckmann von der Kunstgewerbeschule in Berlin, am 13. Juni 1902, taten sich einige junge Schüler desselben, die zugleich Mitarbeiter an manchen kunstgewerblichen Werken des hervorragenden Künstlers waren, zu einer gemeinschaftlichen Gruppe und zu gemeinsamer Tätigkeit zusammen, um für industrielle und kunstgewerbliche Zwecke Arbeiten in künstlerisch empfundener Weise zur Ausführung zu bringen. Es waren dies die Herren: *Willy Belling, Hermann Scheffler, Paul Speer, Curt Brieger* und Fräul. *Judith Klausner.* Zu ihnen gesellte sich noch der



PAUL SPEER—BERLIN. *Entwurf zu einem Vorsatzpapier.*



PAUL SPEER.



UMRAHMUNG.



PAUL SPEER—BERLIN.
UMRAHMUNG
ZU EINER GESCHÄFTSKARTE.



PAUL SPEER—BERLIN.
UMRAHMUNG
ZU EINEM BUCHTITEL.



HERM. SCHEFFLER—BERLIN.

junge Bildhauer *H. Schmidt,* ein Schüler Ludwig Manzels. Dieser künstlerische Bund der Jugend und der Freundschaft hat bisher Arbeiten geschaffen, die einen stark ornamentalen Karakter besitzen. Die beste Seite dieser Vereinigung ist ein im modernen Sinne gut empfundenes Flachornament in jeder Beziehung, angewandt auf Buchschmuck, Vorsatzpapiere, Plakate, Tapeten, Lederarbeiten, Stoffmuster, Teppiche, Stickereien, Entwürfe für dekorative Malerei und Plastik, Kunstverglasungen, Metallgeräte, Schmucksachen, Glas, Porzellan, Möbel etc. Es muss diesen jungen Talenten die Anerkennung gezollt werden, dass ihre Leistungen sich durch Gediegenheit, Geschmack und ehrliches Streben auszeichnen, so dass es gerechtfertigt erscheint, wenn auf dieselben die Aufmerksamkeit des grossen Publikums hingelenkt wird. — Die in dem vorliegenden Heft unserer Zeitschrift reproduzierten Arbeiten dieser aufstrebenden und ringenden Kunstjünger werden gewiss dazu beitragen, das hier ausgesprochene günstige Urteil zu bestätigen. — W. Belling neigt in seinen Arbeiten zum Naiv-Humoristischen; er hat drollige Einfälle und ein feines Verständnis für das Drastisch-Komische und Derbe. Mit Vorliebe verwendet er Tiermotive, wobei das Schalkhafte und Urwüchsige eine hervorragende Rolle spielt; er erstrebt keine unmittelbare Naturwahrheit, sondern eine rein dekorative Wirkung. Sein Pelikan mit dem Fisch im Schnabel z. B., dieser Vielfrass unter den Vögeln, und die übrigen Tierspezies, die er uns vorführt, zeugen zugleich von der feinen Beobachtungsgabe des Künstlers für die Psyche des Tieres.



W. BELLING—BERLIN.



W. BELLING—BERLIN.

Humoristisch ist auch die Begabung Hermann Schefflers, der seine stilistische Eigenart in Randleisten, Vignetten, Exlibris-Zeichen etc. kräftig und effektvoll zu zeigen sucht. — Paul Speer ist ein Meister in bezug auf architektonische Schönheit; sein Aufbau ist tadellos, und er weiss mit grosser Sicherheit seine eleganten Dekorationsstücke zu geben. Typisch ist für diesen jungen Künstler, dass er seine meisten Ornamente aus dem Tierreiche wählt. Auch seine hier reproduzierte ornamentale Umrahmung — ein Motiv mit leicht ans Empire anklingenden Säulen — sein Vorsatzpapier für die Innenseite eines Buches, seine Geschäftskarte für einen Modesalon mit stilisierten Kranichen etc. legen ein rühmliches Zeugnis für das Talent und den Geschmack des Künstlers ab.

Curt Brieger ist der Poet des Bundes, dessen dichterisches und zartes Empfinden in all seinen Arbeiten zutage tritt. Während Paul Speer den Schwerpunkt seines Schaffens auf das Ornamentale, Dekorative und den Aufbau legt, zeigt Brieger eine besondere Feinheit in den Details. Sein gesticktes



W. BELLING—BERLIN.

Panneau, ein junges Mädchen darstellend, kann man als gemalte Poesie bezeichnen. Die Stickerei desselben wurde von Fräulein Seeliger von der Kunstgewerbeschule in Berlin ausgeführt. Ebenso reizvoll ist die Skizze zu einem dekorativen Bilde, Schwester und Bruder darstellend; sie ist besonders hübsch in der Farbe. — Die einzige junge Dame unter diesen Kunstjüngern, Fräulein Judith Klausner, eine poetische und zart empfindende Natur, vermag das Dichterische besonders fein und pointiert in ihren Zeichnungen abzuspiegeln. Sie hat sich bereits einen Namen gemacht durch den Buchschmuck, mit dem sie das meisterhafte Werk ihres Vaters M. A. Klausner, betitelt: »Die Gedichte der



W. BELLING—BERLIN. *Exlibris.*

Bibel in deutscher Sprache«, geziert hat. Ihre Randleisten, Vignetten, Ornamente, Verzierungen bezeugen ein fein empfundenes Gefühl für echt malerische Komposition. Ein hübsches Werk — hervorgegangen aus dem Atelier für Maschinenstickerei von Fräul. Brinckmann — ist auch die gestickte Flügeldecke von Judith Klausner. — Schliesslich noch ein Wort über die Darbietungen des Bildhauers H. Schmidt. Seine Büste eines jungen Mädchens, die Büste einer jungen Dame, seine Schale mit Katzen, bestimmt zur Aufbewahrung von kleinen Schmucksachen und dergleichen — sowie seine Standuhr mit der Mädchen-Figur sind sehr schön im Aufbau. Schmidt verfolgt eine antikisierende Richtung als Bildhauer und macht der Schule seines Meisters Ludwig Manzel alle Ehre.

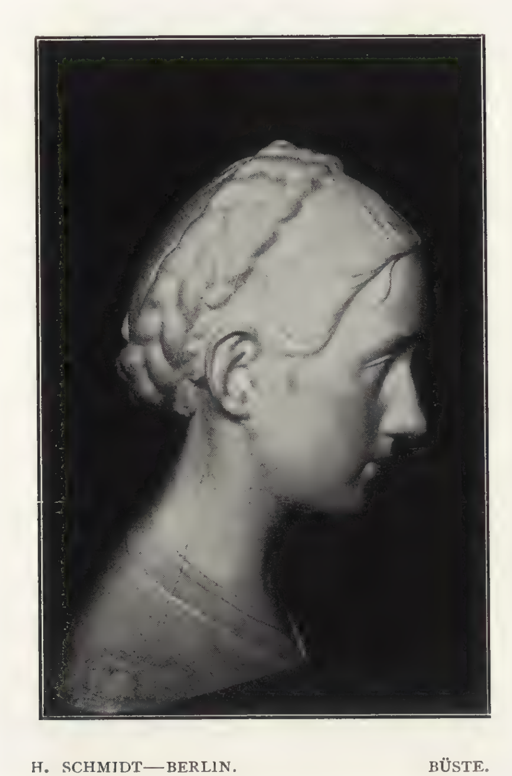
DR. ADOLPH KOHUT.



W. BELLING. *Buchschmuck.*



H. SCHEFFLER. *Buchschmuck.*



H. SCHMIDT—BERLIN. BÜSTE.



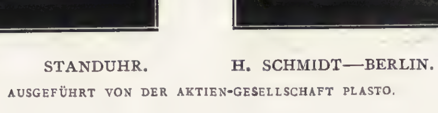
H. SCHMIDT—BERLIN.  BÜSTE.



H. SCHMIDT—BERLIN. STANDUHR.



H. SCHMIDT—BERLIN. BÜSTE.



AUSGEFÜHRT VON DER AKTIEN-GESELLSCHAFT PLASTO.



K. BRIEGER—BERLIN. *Gesticktes Panneau.*

Reform des Zeichenunterrichts.

Zu der »XXXI. ordentl. Haupt-Versammlung des Vereins deutscher Zeichenlehrer«, die vom 23.—25. Mai d. J. in Mainz stattfand, hatte der Vorstand auch uns in liebenswürdiger Weise mit einer Einladung bedacht, denn seine Bestrebungen decken sich mit einem Teil unseres eigenen Programmes. Es ist ausserordentlich lehrreich bei einer solchen Gelegenheit mit den Führern der deutschen Zeichenlehrer-Bewegung — und um eine solche aktuellster Art handelt es sich — in persönlichen Meinungs-Austausch zu treten. Erst so lernt man erkennen, wie gerecht der Kampf ist, den diese in unserm gesamten Schulwesen leider noch immer viel zu wenig gewürdigte Lehrer-Körperschaft seit Jahrzehnten kämpft. Ohne hierfür unsererseits eine besonders betonte Stellung nehmen zu wollen, denn das liebe Deutschland hat wohl ein »Bürgerliches Gesetzbuch«, aber keine einheitlichen Unterrichts-Pläne, möchten wir jedoch unsere Meinung darüber nicht zurückhalten, dass es um den Zeichen-Unterricht in vielen unserer deutschen Volks- und Mittelschulen recht bös bestellt ist. Wenn z. B. noch Volksschulen im Jahre 1904 über ein Vorbilder-Material verfügen, welches vor dreissig



K. BRIEGER. *Skizze zu einem dekorativen Entwurfe.*



JUDITH KLAUSNER—BERLIN. *Gestickte Flügeldecke.*

Jahren bereits dem deutschen Kunstgewerbe unsagbaren Schaden zufügte — und Schüler-Arbeiten hiernach waren in Mainz ausgestellt — so muss man doch lebhaft bedauern, dass es noch Schulkollegien gibt, die in Sachen des Zeichen-Unterrichts so rückständig sind, ja, die mit solchem Zeichen - Unterricht das Empfinden für Schönheit im Kinde planmäßig abtöten. — Wirklich gut war in Mainz eigentlich nur Hamburg vertreten, das muss hervorgehoben werden, selbst auf die Gefahr hin, die Eigenliebe manches andern deutschen Zeichen-Lehrers zu kränken! Solche Zusammenkünfte gleicher Berufs-Genossen sollen doch die Meinungen und Methoden klären helfen durch persönliche Aussprache, und doch herrscht auch hier noch eine Empfindlichkeit in Dingen allgemeinster Art, mit der der grossen Sache schlecht gedient ist. Wir hatten schon oben betont, dass der Kampf der deutschen Zeichen-Lehrer durchaus gerecht ist und zwar sowohl was die Stellung der Zeichen-Lehrer im Lehrkörper selbst betrifft als auch die Geringschätzung des Zeichen-Unterrichtes an sich. Aber wir sind der Meinung, dass eine durchgreifende Besserung erst dann zu erhoffen ist, wenn völligen Kehraus schaffende Reformen die Handhabung des Zeichen-Unterrichts den übrigen Lehrfächern würdig an die Seite stellen. Es sei nochmals betont, dass wir den darauf abzielenden Bestrebungen, ganz gleich von welcher Seite sie ausgehen, unsere



HANS SCHMIDT—BERLIN. *Schale, Bronze gegossen.*

AUSGEFÜHRT VON GLADENBECK & SOHN—BERLIN.





vollsten Sympathien entgegenbringen, dass wir aber auf der anderen Seite nicht damit zurückhalten können, hier offen zu erklären, dass der »Verein deutscher Zeichen-Lehrer« an seinem eigenen Organismus mit Reformen beginnen müsste, und das für alle jene Maßnahmen die in die Öffentlichkeit dringen, ja zu deren Vorführung die Öffentlichkeit einschliesslich hoher und höchster Behörden geladen wird. Hierbei muss entschieden die Höchstleistung einer solchen Körperschaft zum Ausdruck kommen. So müssten künftig die Ausstellungen sorgfältiger zusammengestellt werden, um mehr gute als abschreckende Beispiele zu bieten. Auch die zu haltenden Vorträge müssten zuvor einer Kommission zur Prüfung unterbreitet werden. Längstbekannte, ja lange bekämpfte Methoden bilden kein Vortragsthema in solcher Tagesordnung. Knapp sachliche Vorträge, grössere Debatten, Vorführung der neuesten, auf Grund der begonnenen Reformen erzielten Schüler-Leistungen durch sorgfältige Vorprüfung, beschränkte Zulassung aller Lehrmittel und Modelle für den Zeichen-Unterricht. Damit dürften derartige Ausstellungen wesentlich gewinnen.



Auch folgende Anregung verdient vielleicht grössere Beachtung. Bekanntlich leiden die Klassen aller Volks- und Mittelschulen an Überfüllung, und diese macht sich namentlich beim Zeichen-Unterricht lähmend bemerkbar, denn gerade hier ist ein Einzel-Unterricht mehr als in allen andern Fächern geboten, um den modernen Reform-Bestrebungen den Boden bereiten zu helfen. Eine Teilung der Klassen vorzunehmen, ist schon des öfteren vorgeschlagen, wozu natürlich, weil am nächstliegendsten, sehr wenig Scharfsinn gehört — damit wäre der Sache an sich aber nicht nur sehr wenig, sondern auch schlecht gedient, und das ganz abgesehen von der Raum- und Mehrkosten-Frage. Wir möchten vorschlagen, jedem Zeichen-Lehrer, der in seiner Klasse mehr als 25—30 Schüler oder Schülerinnen hat, einen Assistenten zu stellen, der sich allen seinen Anordnungen mithelfend anpasst und im wesentlichen Aufsichts- und Ordnungsdienst versieht, so dass der Zeichen-Lehrer

DER PREDIGER

JUDITH KLAUSNER—BERLIN.

ILLUSTRATIONEN ZU GEDICHTEN DER BIBEL.

selbst für den eigentlichen Unterricht entlastet und der Korrektur mehr Zeit widmen kann. Natürlich müssen diese Assistenten Lehramts-Kandidaten des Zeichen-Unterrichtes sein, wodurch zugleich erreicht würde, dass sie viel besser als bisher in den praktischen Unterricht eingeführt würden. Die meisten unserer Zeichen-Lehrer treten in dieser Hinsicht völlig ungenügend vorbereitet ihr Amt an. Ob diesen Zeichen-Lehramts-Assistenten damit vielleicht die Ableistung eines Probejahres zur Bedingung gemacht würde, müssten wir natürlich der Erwägung der Behörden anheimgeben. Selbst bei Wegfall einer Vergütung für dieses Jahr würde das für den einzelnen kein grosses Opfer bedeuten, denn bei vielen anderen Berufen wird ein solches Probejahr auch gefordert. Das Ansehen des Zeichenlehrer-Standes wird damit nur gehoben, und wenn seine Körperschaft erreicht, dass die Vertreter dieses Standes nicht mehr als Lehrkräfte zweiten und dritten, oder gar noch tieferen, Ranges angesehen werden, dann dürfte die grössere Berufsfreude auch eine höhere Wertung des Zeichen-Unterrichtes und damit eine fruchtbarere Förderung der zeichnerischen, ja künstlerischen Betätigung unserer Kinder erhoffen lassen. — Doch eine grosse Lücke wird nach wie vor offen bleiben. Ist noch keine Aussicht vorhanden, dass dem Modellier-Unterricht eine dem Zeichen-Unterricht ebenbürtige Beachtung zu teil wird? Wozu die einseitige Bevorzugung der bildartigen Wiedergabe gegenständlicher Vorbilder auf der Fläche, da doch gerade die körperhafte Nachbildung, weil das Vorstellungs-Vermögen unterstützend, für die Gesamt-Ausbildung von grösster Tragweite sein würde! Ich würde gern jede Art Handfertigkeits-Unterricht ausserhalb der Schule sehen — wenn der Modellier-Unterricht obligatorisch in den Schulen eingeführt würde, dem voraus natürlich gehen müsste, dass der Zeichen-Unterricht auch für die oberen Klassen der Gymnasien obligatorisch würde Was reden wir immer von einer Kultur der Kunst, wo so wenig Verständnis dafür herrscht, was den Anfängen dieser Kultur vorauszugehen hat. Finden diese Worte auch nur teilweise Zustimmung, dann erstarkt auch der Wille — zu bessern. OTTO SCHULZE—KÖLN.



F. NIGG—MAGDEBURG. KUNST-VERGLASUNGEN.



A. SCHOLL—STUTTGART. SCHREIBTISCH-GARNITUR IN SCHMIEDEEISEN.



ALFONSO SCHOLL—STUTTGART. ARBEITSZIMMER EINES ARCHITEKTEN.



ALFONSO SCHOLL—STUTTGART. SCHREIBTISCH.



ALFONSO SCHOLL—STUTTGART. MAPPEN- UND BÜCHERSCHRANK.



F. BÖRES—STUTTGART. SCHREIBTISCH-GARNITUR.
AUSFÜHRUNG: H. BAYER—STUTTGART.



FRANZ BÖRES—STUTTGART. VORZIMMER.



MATHIAS MOLITOR—LEIPZIG. *Entwurf zu einem Wandgemälde.*

Nürnberger Kunststickereien.

Dem gesunden künstlerischen Zuge unsrer Zeit folgend hat der für die Hebung des materiellen und geistigen Wohls der Frau mit so hingebendem Eifer tätige Verein »Frauenwohl« in Nürnberg im Oktober des Jahres 1901 eine Einrichtung ins Leben gerufen, die in ganz besonderem Maße dazu angetan ist, die dem Dilettantismus preisgegebene und allen Modelaunen unterworfene Kunst der Stickerei in gesunde künstlerische Bahnen zu lenken und überhaupt auf dem Gebiete der Frauenhandarbeit geschmackbildend und veredelnd einzuwirken. — Er richtete eine kunstgewerbliche Werkstätte ein, stellte an deren Spitze eine mit den künstlerischen Forderungen und Bestrebungen unserer Zeit wohl vertraute und zugleich technisch begabte Künstlerin und liess unter deren Leitung nach künstlerischen Entwürfen arbeiten. Dabei sah er es einmal darauf ab, junge Mädchen durch einen in enger Verbindung mit der Werkstatt-Tätigkeit stehenden Zeichenunterricht, durch geeignete Materiallehre, durch fleissiges Üben der in der Stickkunst vorkommenden Techniken und durch systematische Pflege des Farbensinnes künstlerisch und technisch zu schulen, zugleich aber bezweckte er damit, Künstlern und Künstlerinnen, die es nur zu oft erleben müssen, dass man ihre Entwürfe in den Werkstätten verpfuscht, weil es den ausführenden Kräften sowohl an künstlerischer Einsicht und Gefühl als auch an der nötigen Beherrschung der Techniken fehlte, Gelegenheit zu einer ihren künstlerischen Absichten entsprechenden Ausführung ihrer textilen Entwürfe zu geben. Auch richtete die Anstalt eine Verkaufsstelle ihrer Erzeugnisse ein, die nicht nur den Produzenten zugute kommen, sondern zugleich auch erzieherisch auf den Geschmack des Publikums einwirken sollte, auf den das, was es für gewöhnlich in den Stickereiläden zu sehen gibt, einen nichts weniger als bildenden Einfluss auszuüben pflegt. —

Als Leiterin der Anstalt, die sich in der kurzen Zeit von drei Jahren aus kleinen Anfängen zu einer vielbeschäftigten Werkstätte entwickelt hat und dank dem richtigen Verständnis für die Forderungen der Zeit in steigendem Maße mit Aufträgen bedacht wird, wurde Fräulein Else Oppler berufen, die von Max Dasio in München in die Kunst eingeführt und mit der organischen Darstellung der Pflanze vertraut gemacht, im Anschluss daran unter Leitung van de Veldes in Berlin Gelegenheit fand, sich in dem schönen Rhythmus des Linienspiels zu üben und dadurch zu lernen, die in einer Fläche wirkenden Kräfte sichtbar zu machen. Mit einem auserlesenen Geschmack begabt, gelang es ihr vortrefflich, das Floreale mit

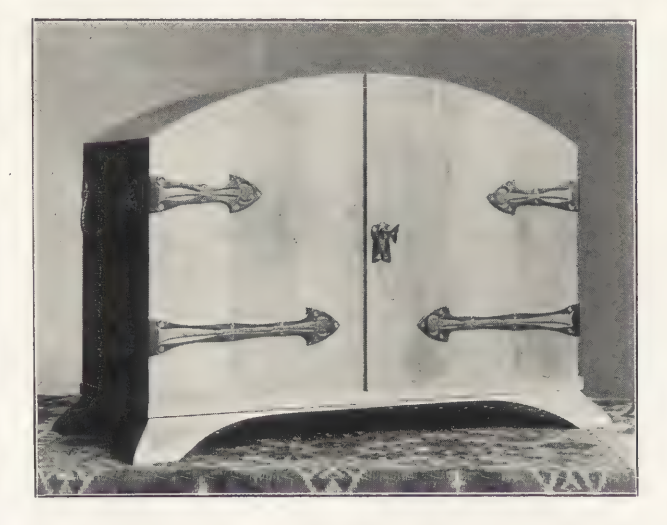


ENTWORFEN VON E. HORMANN—NÜRNBERG. *Kissen.*

zeichnend für ihre Art, mit einfachen Mitteln zu wirken, sind das Tischdeckchen und die Serviette auf Seite 625, 626, deren ornamentale Füllung ausserordentlich glücklich komponiert ist. Im Gegensatz zu dieser Einfachheit sind der Wand-Behang auf Seite 623 und das Zierdeckchen ebendort von berauschender Pracht.

Als treue Helferin trat der Leiterin ihre Schwester Frieda Oppler zur Seite, die sich hauptsächlich mit dem technischen Teil der Arbeit befasst, und der auch die Aufgabe zufiel, die Schülerinnen und angestellten Stickerinnen mit den Kunsttechniken bekannt und vertraut zu machen. Sie hat heute die technische und kaufmännische Leitung der Werkstätte inne, nachdem ihre Schwester Ende des vergangenen Jahres ihre Tätigkeit in Nürnberg aufgegeben u. die Leitung einer Abteilung für künstlerische Frauentracht im Warenhaus Wertheim in

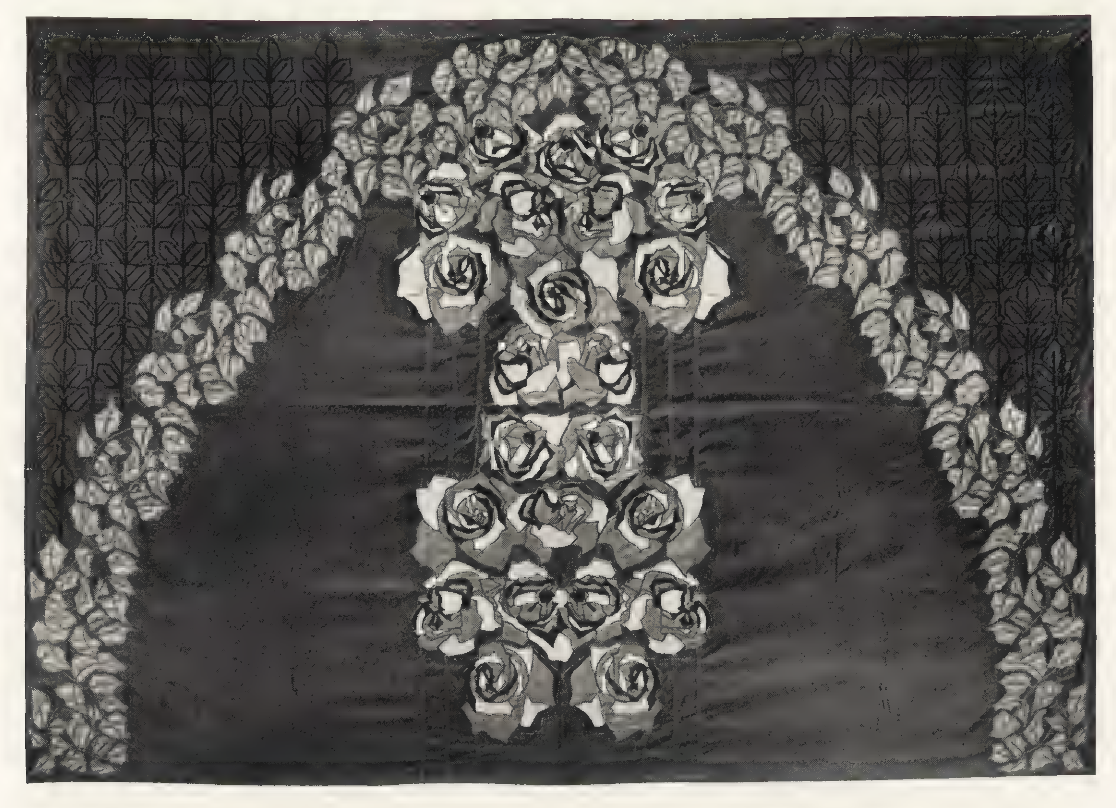
dem Linearen zu verquicken, so dass jenem das konkret Naturalistische und diesem das abstrakt Schematische genommen und jener goldene Mittelweg zwischen Natur und mathematischer Gesetzmäßigkeit gefunden wurde, den stets die ornamentale Kunst, ja im letzten Grunde alle Kunst zu gehen hat. — Die unserer Abhandlung beigegebenen Abbildungen lassen erkennen, mit wie sicherem Takte sich die Künstlerin auf diesem Wege bewegt. Der flüssige Zug ihrer Linien, der besonders in der grossen Tischdecke auf Seite 625 hervortritt, hat etwas von musikalischer Dynamik. Damit verbindet sich ein zarter Farbensinn, der reich zu nuancieren und in das harmonische Tongewoge eingestreute kleine Dissonanzen geschickt aufzulösen weiss. Meist bewegt sie sich in zartgebrochenen hellen Farbentönen in Moll, doch versteht sie sich auch auf die Durtonart mit kräftig angeschlagenen Farbennoten. Immer sucht sie den Entwurf inbezug auf Reichtum der Zeichnung und Farbentöne der Sache anzupassen, so dass ihre Kunst stets den Karakter strenger Sachlichkeit hat. Be-



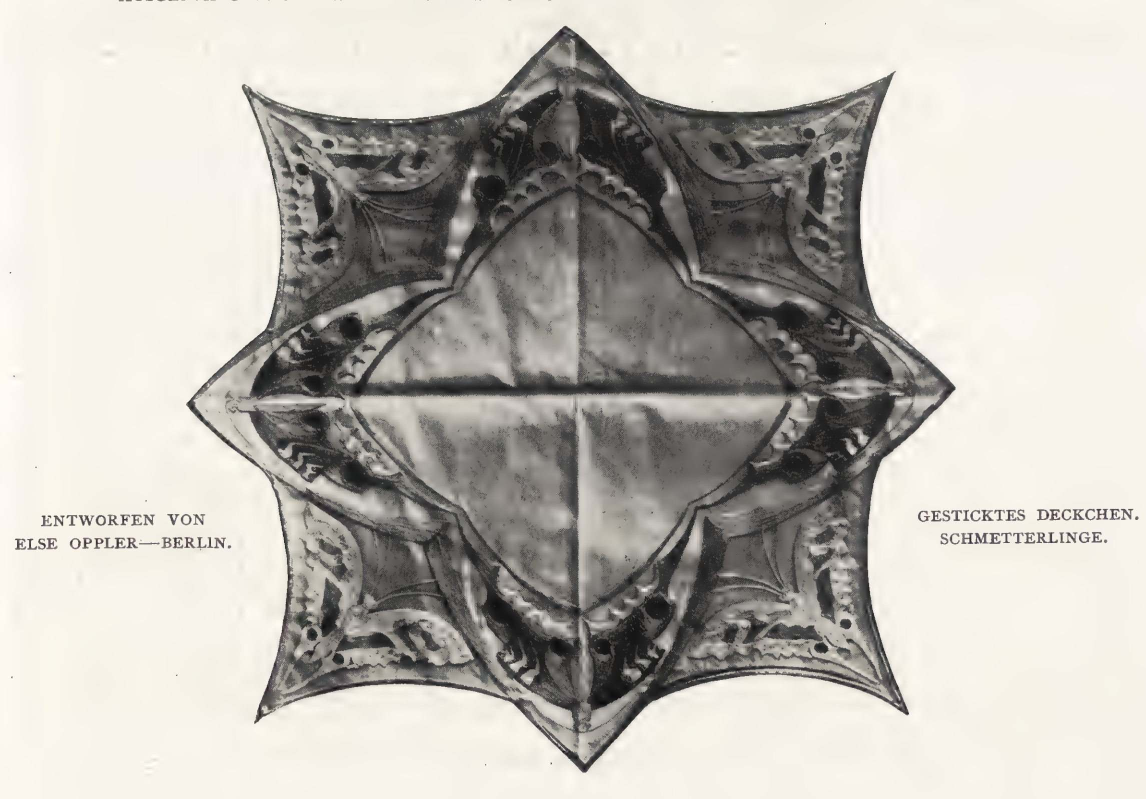
ENTW. VON E. HORMANN—NÜRNBERG. *Münzen-Schränckchen.*



ENTWORFEN VON ELSE OPPLER—BERLIN. *Kissen.*
AUSGEFÜHRT IN DEN KUNSTGEWERBLICHEN WERKSTÄTTEN DES VEREINS FRAUENWOHL—NÜRNBERG.

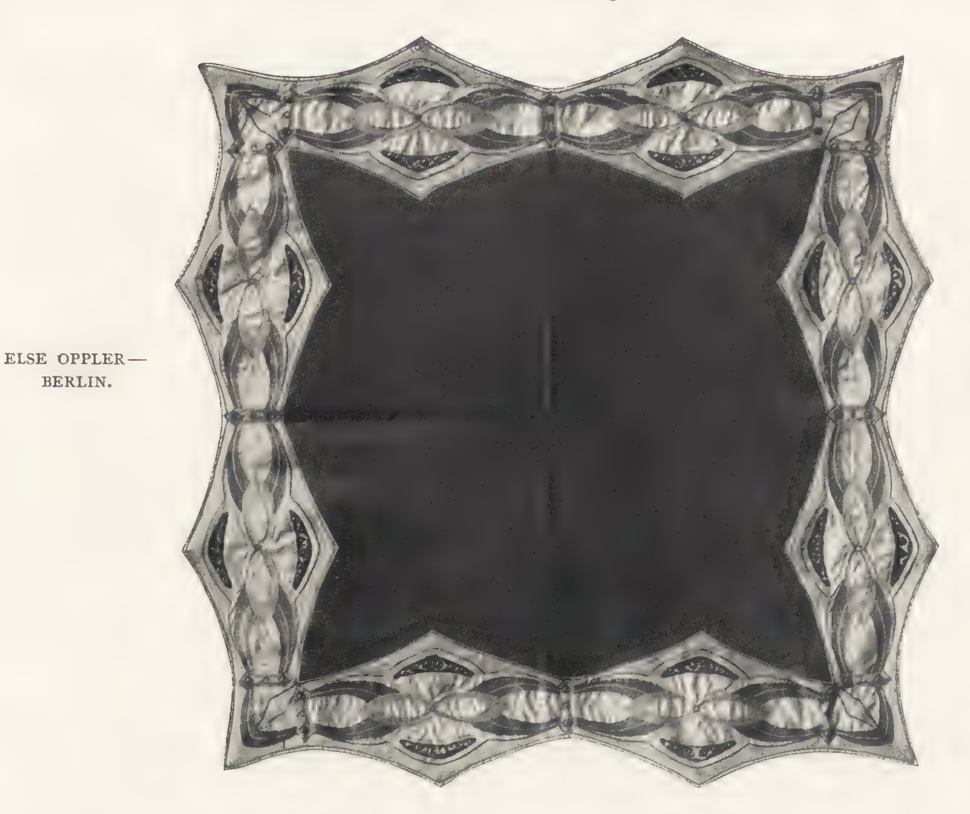


ENTWORFEN VON ELSE OPPLER—BERLIN. GROSSER GESTICKTER WANDBEHANG.
AUSGEFÜHRT IN DEN KUNSTGEWERBL. WERKSTÄTTEN DES VEREINS FRAUENWOHL—NÜRNBERG.



ENTWORFEN VON
ELSE OPPLER—BERLIN.

GESTICKTES DECKCHEN.
SCHMETTERLINGE.



ELSE OPPLER—BERLIN. GESTICKTES DECKCHEN.

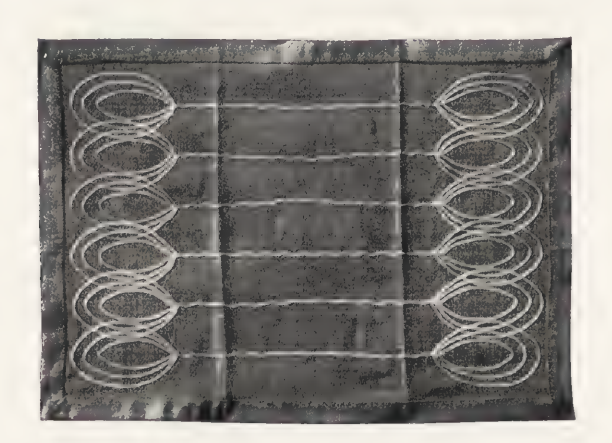
Berlin übernommen hat. An ihre Stelle trat als künstlerische Leiterin der Werkstätte Fräulein Emmy Hormann, die wie sie durch die Schule Max Dasios und van de Veldes hindurchgegangen war und den gleichen künstlerischen Grundsätzen huldigt. Im Ganzen trägt ihre Kunst, was schon aus einer vergleichenden Betrachtung unserer Abbildungen erhellt, ein etwas herberes Gepräge. Der Linienzug ist mehr mathematisch bestimmt, und das Floreale tritt zugunsten der abstrakten Form mehr zurück. Eine Decke, wie die auf Seite 626 abgebildete, gemahnt an die Behrens'sche Kunst, der auch Else Oppler in einigen Arbeiten, darunter ein hier nicht abgebildetes, vortrefflich in Grau, Schwarz und Goldgelb gehaltenes Sofakissen den schuldigen Tribut geleistet hat. Von der wohltuenden Sachlichkeit, die auch den Hormannschen Arbeiten das erfreuliche Gepräge gibt, zeugt das auf Seite 622 abgebildete Münzenschränkchen, das ausserhalb der nur die Stickerei pflegenden Werkstätte gearbeitet, mit seinen einfachen flüssigen Formen und den so viel funktionellen Willen aussprechenden Bronze-Beschläge, deren Ausführung Walter Elkan in Berlin versah, als ein vortrefflicher Vertreter der zeitgenössischen Kunst gelten kann. — Ein bezeichnendes

ENTWORFEN VON ELSE OPPLER—BERLIN. GESTICKTES DECKCHEN. SEIDENGAZE.

AUSGEFÜHRT IN DEN KUNSTGEW. WERKSTÄTTEN DES VEREINS FRAUENWOHL—NÜRNBERG.

ENTWORFEN VON ELSE OPPLER—BERLIN. GROSSE TISCHDECKE IN SEIDEN-APPLIKATION.
AUSGEFÜHRT IN DEN KUNSTGEW. WERKSTÄTTEN DES VEREINS FRAUENWOHL—NÜRNBERG.

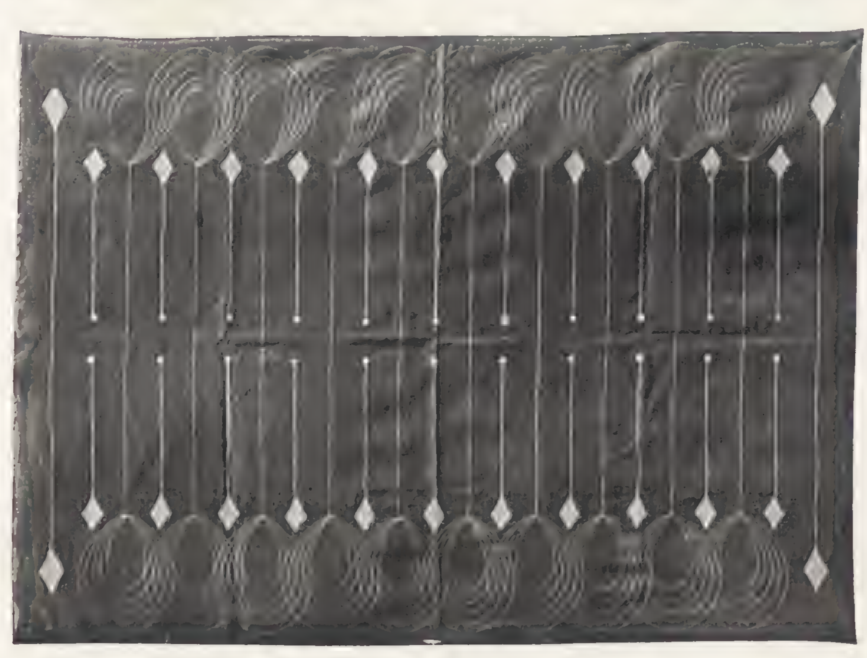

ENTWORFEN VON
ELSE OPPLER—BERLIN.



GESTICKTE
KAFFEE-SERVIETTE.



ENTWORFEN VON EMMY HORMANN—NÜRNBERG. GESTICKTE LEINEN-TISCHDECKE.



ENTWORFEN VON ELSE OPPLER—BERLIN. GESTICKTE LEINEN-TISCHDECKE.
AUSGEFÜHRT IN DEN KUNSTGEW. WERKSTÄTTEN DES VEREINS FRAUENWOHL—NÜRNBERG.



MME SELMERSHEIM—PARIS. *Spitzen-Kragen.*

Stück ist die am Schlusse abgebildete Herrenweste. Sie lässt erkennen, dass es der Werkstätte nicht so sehr darum zu tun ist, Kunst-Stickereien im landläufigen Sinne herzustellen und Luxus-Arbeiten zu liefern, welche als Wunderwerke in die Welt hinausgehen und als Kunstwerke gewertet und bewundert sein wollen, sondern dass sie vielmehr den Hauptnachdruck darauf legt, getreu den volkswirtschaftlichen Tendenzen des Vereins, dem sie ihr Dasein dankt, dem täglichen Leben zu dienen und nützliche Gebrauchs-Arbeiten zu liefern. Wie die anmutigen Zierborten dieser Weste, so wird überhaupt die überwiegende Mehrzahl der Stickereien mit Hülfe der Stickmaschine hergestellt. Die Handstickerei tritt hier vollständig gegen die Maschinenstickerei zurück. Es gehörte zu dieser Betonung der Maschinenarbeit ein gewisser Mut. Lastet doch auf dieser das Odium des Unkünstlerischen und Seelenlosen. Es gibt Leute, die von vornherein über jede Maschinenarbeit künstlerisch den Stab brechen. Diese vergessen,



ENTWURF ELSE OPPLER—BERLIN. *Gestickte Weste.*

dass im Grunde die Maschine nur das verbesserte Werkzeug ist und sich ebenso wie dieses dem künstlerischen Willen des Menschen gefügig zeigt, soweit dieser nur Rücksicht nimmt auf die ihr eigene Arbeits- und Wirkungsweise und sich nicht darauf verlegt, Maschinenarbeiten den Karakter von Handarbeiten zu geben. Das Unkünstlerische fängt erst da an, wo die einzelnen Betätigungen die Grenzen ihres Gebietes überschreiten, Alles Surrogatwesen ist in der Kunst vom Übel. Gelänge die Täuschung, so liesse sich vom Standpunkte der Kunst, die ja nur nach dem Sinnenschein urteilt, nichts dagegen sagen, aber das künstlerische Gefühl lässt sich nicht so leicht täuschen, und das feinfühlige Auge empfindet alles Unechte und künstlich Erzwungene ebenso lästig und störend wie das gebildete Ohr den Sang einer künstlichen Nachtigall. Wir müssen dem Maschinenwerk den maschinellen Ursprung ansehen, nur dann kann es uns gefallen. Freie Fantasie-Formen haben daher nur so weit Geltung als der Mensch selbsttätig in den Mechanismus der Maschine einzugreifen und diesen zu lenken vermag. Darin liegt das ganze Geheimnis der kunstindustriellen Schönheit. Weil die Kunstindustrie so häufig dem entgegengesetzten Prinzip huldigt und Surrogate schafft, ist sie in Verruf geraten. Das muss anders werden. Die Maschinenarbeit, welche den volkswirtschaftlich wichtigen Beruf hat, die Kunst in die weitesten Kreise zu tragen, muss aufhören, der Affe des Kunsthandwerks zu sein und ihre eigenen künstlerischen Werte schaffen. Dann kann sie aber auch beanspruchen, nach diesen und nicht nach dem Maße der Handarbeit geschätzt und gewertet zu werden. Noch sind gute kunstindustrielle Arbeiten vereinzelte Erscheinungen, aber stetig und sicher schreitet die Erkenntnis vorwärts, dass die Befolgung jener Maximen der Kunst-Industrie nicht nur zu grösserer Ehre, sondern auch zu grösserem Vorteil und Nutzen gereicht.

Es verdient hervorgehoben zu werden, dass die kunstgewerbliche Werkstätte sich der Bedeutung der künstlerischen Maschinenarbeit für unsere Zeit von Anfang an bewusst gewesen ist, und dass die leitenden Kräfte es sich besonders angelegen sein liessen, eine echte Maschinenkunst ins Leben zu rufen; echt, weil sie nur solche Formen gelten liessen, die bei aller Frische jene mathematische Bedingtheit und Bestimmtheit haben, wie sie dem Wesen der Maschine entspricht; und weil sie die von der Maschine gebotenen technischen Möglichkeiten auszubeuten und zwanglos in den Dienst ihrer künstlerischen Absichten zu stellen verstanden haben. Freilich handelt es sich bei diesen Arbeiten nicht um reine Maschinen-Arbeiten, die auf eingestellten und sich selbst überlassenen Maschinen hergestellt sind, sondern um Arbeiten, bei denen, wie bei der Nähmaschine die Führung durch die fühlende Hand der künstlerisch erzogenen und geleiteten Stickerin bewirkt wird. Infolgedessen haben sie auch keinen rein maschinellen, sondern so viel persönlichen Karakter als bei der Herstellung der Geschmack und das Können der Verfertigerin mehr oder minder bewusst mit tätig gewesen sind, und deshalb sind auch so reiche und lebhafte Muster wie sie einzelne Arbeiten zeigen, möglich. Nicht zum mindesten beruht der Reiz der Arbeiten in diesem Zusammenwirken der beiden Faktoren: Maschine und freie Handbewegung, die einander entgegenkommen müssen, wenn das Ergebnis ein so natürliches und harmonisches sein soll. Der Entwurf hat dazu die günstigen Bedingungen zu schaffen und alles zu meiden, was dem naturgemäßen Zusammenwirken entgegensteht. Die Arbeiten lassen erkennen, dass die entwerfenden Künstlerinnen sich ganz in den technischen Vorgang eingefühlt haben und dass die ausführenden Kräfte mit Gefühl und Verständnis die Führung besorgten, so dass die Nadel willig und gerne in ihrer Auf- und Abwärtsbewegung die Zeichnung der Lineamente und die Füllung der Flächen bewirkte. Die gebräuchlichsten Stiche sind der Schnurstich und der Ketten- oder Tambourierstich, zu deren Herstellung die mit Vorliebe verwendete Kurbelmaschine dient. Auch die Ringschiff-Maschine wird benutzt und soweit es die Sache fordert, wird auch die Handstickerei gepflegt. Eine Besonderheit, von der mit Vorliebe Gebrauch ge-

macht wird, ist die in Kettenstich ausgeführte Flächenfüllung. In spiralförmiger Bewegung von der äusseren Flächenumgrenzung nach innen sich bewegend, ruft dieser Stich einen an Damast gemahnenden schwebenden Schimmer hervor, der um so bemerkenswerter ist, als er eine durch Handarbeit nicht so leicht zu erzielende Besonderheit des Maschinenstichs ist. Bezeichnend ist auch der die rauhe Flächenfüllung bewirkende Noppenstich. Häufig und gerne wird von der Tuch- und Lederapplikation Gebrauch gemacht, wofür das Lederkissen auf Seite 622 ein gutes Beispiel bietet.

Bei der relativen Preiswürdigkeit der Arbeiten und der Schnelligkeit ihrer Herstellung war es natürlich, dass sich die Werkstätte, die auf der Turiner Ausstellung des Jahres 1902 mit der silbernen Medaille ausgezeichnet worden ist, Gebiete erobert hat, die im Laufe der Zeit der Stickerei verloren gegangen waren, vor allem die Kleiderkonfektion, deren Streben nach individueller Gestaltung der Tracht sie in jeder Hinsicht entgegenkommt. Bot bei der Herrentracht nur die Weste Gelegenheit, Stickereien anzubringen, so forderte das Kleid der Dame, zumal das dem Zeitgeschmacke entsprechende Eigenkleid — um mit Frau Muthesius zu reden und nicht den so vielfach missbrauchten Namen Reformkleid zu gebrauchen — die Stickkunst zu allseitiger Mitarbeit auf. Hier eröffnet sich der Werkstätte ein weites Betätigungsfeld, zu dessen fruchtbarem Ausbau die Personal-Union mit dem Hause Wertheim in Berlin viel beitragen kann. P. J. RÉE.



AUG. GAUL—CHARLOTTENBURG. KÄUZE. BRONZE.

DÜSSELDORFER KUNST-AUSSTELLUNG 1904.
Mit Genehmigung von Paul Cassirer—Berlin, Victoriastr. 35.



AUGUST LAUBISCH—MAGDEBURG. SCHMIEDEEISERNER KRONLEUCHTER.



AUGUST LAUBISCH—MAGDEBURG. DETAIL DES KRONLEUCHTERS.



AUSSTELLUNGS-PLAKAT VON J. V. CISSARZ.

DIE ERÖFFNUNGS-FEIER DER ZWEITEN AUSSTELLUNG DER = DARMSTÄDTER = KÜNSTLER-KOLONIE

AM 16. JULI 1904

AUF DER MATHILDEN-HÖHE ZU DARMSTADT.

VON VICTOR ZOBEL — DARMSTADT.

Am 16. Juli, vormittags gegen 11 Uhr hat *Grossherzog Ernst Ludwig* die zweite Ausstellung der »Darmstädter Künstler-Kolonie« eröffnet. Die kurze, einfache Feier fand in der Mittelhalle des »Ernst Ludwig-Hauses« statt, die neuerdings nach Professor *Olbrichs* Plänen durch eine Apsis erweitert und deren Lichtverhältnisse günstiger gestaltet wurden. Nachdem der Vorsitzende des Arbeitsausschusses für die Kolonie die Vollendung der Ausstellung gemeldet hatte, verlas der Grossherzog vor einem kleinen Kreis Geladener eine kurze Erklärung folgenden Wortlauts:

»Zum zweiten Mal legt die Darmstädter »Künstler-Kolonie von ihrem Schaffen und »Streben in grösserem Umfang öffentlich »Zeugnis ab.

»Ein neues Geschlecht ist sich seines »Rechtes und seiner Pflicht bewusst ge»worden, nicht nur in den Formen der »Vergangenheit, sondern auch seinem eigenen »Kunstempfinden gemäß frei und zweck»mäßig zu gestalten. In diesem Drang »neuen und freien Gestaltens offenbart sich »die der Gegenwart eigene kulturschaffende »Kraft, in deren Dienst ich die Künstler-»Kolonie gestellt habe.

»Die Ausstellung, die ich hiermit eröffne, »wird zeigen, dass die Künstler der Kolonie »eifrig und mit Erfolg gestrebt haben ihrer »Aufgabe gerecht zu werden. Sie wird »auch zeigen, dass die Künstler in tüch»tigen Gewerbetreibenden treue und ver»ständnisvolle Gefolgsleute gefunden haben.

»Ich sage den Künstlern und den aus»stellenden Gewerbetreibenden warmen »Dank. In gleicher Weise danke ich dem »Arbeits-Ausschuss für sein selbstloses und »erfolgreiches Wirken.

»Möge diese Ausstellung Hessens Kunst »und Gewerbe Nutz und Ehre bringen.«

Mit einem begeisterten Hoch auf den Landesherren endigte die Feier.

Der Grossherzog verweilte noch einige Zeit im Gespräche mit den Eingeladenen

und begann darauf seinen Rundgang, mit der Besichtigung der Sonderausstellungen im Ernst Ludwig-Hause anfangend. Im Mittelraume selbst ist eine Reihe von Skulpturen Professor *Habichs* aufgestellt, unter denen die Porträt-Herme des Grossherzogs durch ihre lebensvolle Feinheit auffällt. In den umliegenden Räumen hat Dr. *Daniel Greiner* seine Arbeiten ausgestellt, von denen einige in diesen Blättern schon besprochen wurden; zu den älteren Skulpturen und grafischen Arbeiten sind vor allem sehr reizvolle Majoliken und, zum Teil geschnittene, Terrakotten hinzugekommen. Einige andere angrenzende und zwei weitere Räume im rechten Flügel des Gebäudes nimmt die Sonderausstellung malerischer Arbeiten von *J. V. Cissarz* ein. Sie enthält eine grosse Zahl von gezeichneten Studien, die aus den Ateliermappen hervorgeholt sind und bisher nicht veröffentlicht waren; ferner Pastelle, die zum Teil in den Dünen der nordfriesischen Inseln entstanden sind; Impressionen von der Nordsee, Entwürfe zu Radierungen, Farben- und Lichtstudien und ausgereifte Bilder. In ihrer Mannigfaltigkeit zeigt die Ausstellung den Weg eines Künstlers und gibt Ausblicke für sein weiteres Schaffen. Im linken Flügel des Ernst Ludwig-Hauses hat *Paul Haustein* verschiedene Räume inne, die nach seinen Entwürfen von der Firma Ludwig Alter als reich ausgestattete Wohnräume eingerichtet sind. Ausser einigen Vorplätzen, in denen Schmucksachen und grafische Arbeiten gezeigt werden, sind drei Zimmer ausgestellt: ein Herrenzimmer in dunkler Eiche mit Intarsien; ein Damenzimmer in weissem Ahorn, bei dessen Möbeln zum Schmuck verwendete Elfenbeinschnitzereien besonders auffallen; und schliesslich ein Schlafzimmer in Nussbaum mit Schnitzereien, dessen Wände mit Fliesen belegt sind. Der Fliesenbelag und eine grosse Zahl keramischer Arbeiten in allen drei Räumen sind von *Scharvogel* in München ausgeführt.

Nach der Besichtigung dieser Sonderausstellungen begab sich der Grossherzog durch das Ausstellungs-Restaurant und durch die nach Professor *Olbrichs* Entwürfen reizvoll geschmückte Verbindungs-Strasse zur *Dreihäuser-Gruppe.* Hier hatten sich die beim Bau Beteiligten aufgestellt und wurden von dem Architekten, Professor Olbrich, dem fürstlichen Bauherrn vorgestellt; demnächst begann die Besichtigung der Häuser unter Führung des letztgenannten Künstlers, während in den einzelnen Räumen die jeweiligen Aussteller zugegen waren.



PROF. J. M. OLBRICH—DARMSTADT. *Das »Blaue Haus«.*



PROF. J. M. OLBRICH—DARMSTADT. *Das »Prediger-Haus«.*
ZWEITE AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE.

Nische ein Relief in getöntem Gips von Professor *Habich* eingelassen. Im Erdgeschoss sind zwei grosse Vorderräume als Wohn- und Speisezimmer von Prof. *Olbrich* eingerichtet, ein anderer Raum von *Paul Haustein* als Wohnzimmer. Im ersten Stock liegt über dem Haus-Eingang eine Loggia, und durch die holzvertäfelte Diele gelangt man in ein Empfangszimmer Paul Hausteins und weiter zu einem Billard- und einem Schlafzimmer nach Olbrichs Entwürfen. Ein Raum des Dach-Geschosses enthält eine kleine Ausstellung *Cissarz*scher Plakate, unter ihnen das Plakat der Ausstellung und sein neuestes für Bad-Nauheim. Im anstossenden Raum zeigt derselbe Künstler eine grosse Anzahl buchgewerblicher Arbeiten: schmückende Zeichnungen, Titelblätter, Umrahmungen, Schrift-Tafeln, Vorsatzpapiere und anderes. Im Kellergeschoss endlich ist eine Küche von Prof. Olbrich eingerichtet; auch die übrigen Kellerräume mit ihren Einrichtungen sind zugänglich.

An der Ecke zweier Strassen gelegen zeigt die Hausgruppe drei selbständige, aber eng miteinander verbundene, kleine Eigenhäuser, die als Beispiele einfacher, nicht kostspieliger und künstlerisch gestalteter Bürgerheime gedacht sind. Das *Eckhaus* in der Mitte der Gruppe zeichnet sich durch einen breiten, über einem geschwungenen Vordach etwas zurücktretenden Giebel aus, dessen lasierte Holzverschalung in der Mitte mit lichten Ornamenten geschmückt ist. Die glatt beworfenen Hausmauern sind durch Backstein-Vertikalen vorteilhaft belebt; am Dach sind die glasierten Ziegeln zu einem geschlossenen Ornament verwendet; neuartige Lösungen zeigen, wie überhaupt bei allen drei Häusern, die Schornsteine; besonders reizvoll ist die Haustüre gestaltet. An der Vorderseite des Hauses ist zwischen den Fenstern des Erdgeschosses in einer

Das *blaue Haus* ist im rechten Winkel an das vorige gebaut; der untere Mauerteil ist mit glasierten, blauen Ziegelsteinen bekleidet, die bis zum unteren Rande der Fenster des ersten Stocks reichen und durch Stempelung mit einem diskreten Ornament fein belebt sind. Vor die Nordseite des Hauses springt ein Treppenhalbturm mit einer Dachhaube vor, an dem wieder die Backstein-Vertikalen erscheinen. Der mächtige Giebel ist an der Innenseite des vorkragenden Daches mit Holz bekleidet, das weiss gefärbt und kräftig profiliert ist. Einen Raum des Erdgeschosses nimmt eine Sonderausstellung ein, die Brandmalereien und Druckgegenstände nach Entwürfen der Kolonie-Mitglieder zeigt. Weiter enthält es ein reich gestaltetes Empfangszimmer von J. V. Cissarz mit dunkler

Täfelung, zahlreichen Stickereiarbeiten, Glasmalereien, Beleuchtungskörpern, Keramiken. Ferner ein Speisezimmer von Paul Haustein in naturfarbener Esche, bei dem in die Wandvertäfelung einzelne Scharvogelsche Fliesen eingelassen sind. Das erste Stockwerck enthält wieder zwei Cissarzsche Räume, ein Herrenzimmer, dessen Wände von Rohleinen mit einem seidengewebten Ornamentstreif bespannt sind, und ein Schlafzimmer in weissem Ahorn mit reichen Stickereien; ferner ein Hausteinsches Schlafzimmer in Kirchbaum mit verputzter Balkendecke und Schablonenmalereien. Im Dachgeschoss sind verschiedene Sonderausstellungen untergebracht, die Webereierzeugnisse und bedruckte Leinensachen nach Entwürfen von Cissarz, Cissarzsche Handzeichnungen und Drucksachen nach Entwürfen aller fünf Kolonie-Mitglieder zeigen. Im Kellergeschoss ist eine Küche von Paul Haustein ausgestattet. — *Das dritte der Häuser* endlich, das »graue« lehnt sich, etwas zurückgezogen, an das Eckhaus und wendet seinen monumental gestalteten roten Sandsteingiebel nach derselben Richtung wie jenes. Es ist als Dienstwohnung für den Hofprediger bestimmt und in seinen Formen und Einrichtungen durch seine Bestimmung beeinflusst. Seine ausser den Giebelsteinen schlicht verputzten Mauern sind dunkelgrau gestrichen und erhalten eine monumentale, ruhige Gliederung durch feine Farbunterschiede und Profilierung der Fläche in grossen Linien. Die Blumen an den Fenstern, das Weiss der Fensterrahmen, vergoldete Metallarme wirken besonders lebendig auf dem ruhigen Grund. Am Giebel sind zwei Seraphim in rotem Sandstein von Dr. Daniel Greiner und an der Haustür eine Füllung in Bronze von Professor Habich eingelassen. Im Innern ist das Haus vollständig nach Professor Olbrichs Entwürfen eingerichtet und enthält im Erdgeschoss ein Arbeitszimmer mit Wandmosaiken, ein Wohnzimmer und ein Speisezimmer, in dem auch Gold- und Silberschmuck gezeigt wird. Im ersten Stock ist eine Sonderausstellung von *Olbrich*schen Leinensachen und zwei weitere eingerichtete Zimmer; im Dachgeschoss eine Linkrusta-Ausstellung und schliesslich im Keller eine elektrisch zu betreibende Kücheneinrichtung.

Ein unregelmäßig gestalteter Garten umgibt die Häusergruppe von allen Seiten; er ordnet sich mit seinen graden Linien, seinen Rasenplätzen, Hecken und Blumen-Pflanzungen durchaus der Architektur unter. Die Einfriedigung ist für die drei Häuser verschieden; bei dem einen besteht sie aus einem kräftigen, weiss gestrichenen Holz-Zaun, beim zweiten aus einem einfachen Eisengitter, beim dritten aus einer festen Mauer, die sich aus



PROF. J. M. OLBRICH—DARMSTADT. *»Das Eck-Haus«.*
ZWEITE AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE.



PROF. J. M. OLBRICH—DARMSTADT. *Ausstellungs-Restaurant.*

einzelnen, nach aussen offenen Nischen zusammensetzt, wobei wieder die Pfeiler durch unverputzten Backstein betont werden. Die drei Eingangstore sind mit besonderer Sorgfalt gestaltet worden; an dem zum blauen Hause hat Dr. Greiner eine Majolika eingelassen. Von demselben Künstler stammt auch eine Gruppe in Kalkstein, die auf einer vierkantigen Sandsteinsäule auf der inneren Hofseite aufgestellt ist, eine knieende Mutter mit ihrem Kind in den Armen, in grossen, schlichten Linien und von fester Geschlossenheit. — Während der Eröffnungsfeier hatte für eine grössere Zahl auch zur Vorbesichtigung Geladener ein *Früh-Konzert* im »Ausstellungs-Restaurant« stattgefunden, da der sehr beschränkte Raum zur eigentlichen Feier nur ganz Wenige einzuladen erlaubte. Jetzt nach Beendigung des Rundganges beschloss ein Frühstück, an dem auch der Grossherzog teilnahm, in den Olbrichschen Tempelchen des Ausstellungs-Restaurants das Eröffnungs-Fest. Von 3 Uhr nachmittags an war dann die Ausstellung allgemein zugänglich. V. ZOBEL.



Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?

Das bereits für das vorliegende August-Heft angekündigte Referat des Herrn *Hermann Hirschwald*—Berlin über sämtliche Antworten, die auf die öffentliche Umfrage eingegangen sind, konnte leider nicht rechtzeitig fertiggestellt werden. Wir sehen uns daher genötigt, unsere geehrten Leser auf das September-Heft verweisen zu müssen. —

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



ILLUSTRIERTE·MONATSHEFTE FÜR·MODERNE·MALEREI PLASTIK·ARCHITEKTUR· WOHNUNGS-KUNST·UND KÜNSTLERISCHE FRAUEN-ARBEITEN

ALEX-KOCH DARMSTADT

XII JAHRG·1903/04 SEPTEMBER PREIS·M·2·50 12

JAHRES·ABONNEMENT: 12 HEFTE M. 24.- (AUSLAND M. 26.-)



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT VON HOFRAT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte; Mk. 24.—; Ausland Mk. 26.—. Abgabe nur halbj.: Oktober März; April September.



BEDBURGER

Linoleum

Geringste, je festgestellte Abnutzung.

Abnutzungsziffern:

Fichtenholz	9,5 ccm
Eichenholz	7,3 „
Basalt	5,9 „
Granit	4,1 „
Tonplatten	4,0 „
Linoleum verschiedener Fabriken	1,6—1,8 „
Bedburger Linoleum	**1,1** „

nach Untersuchungen der königl. mechanisch-technischen Versuchs-Anstalt Charlottenburg.

Lincrusta

Stilgerechte Neuheiten

in deutscher und Wiener Sezession,
Empire, Louis XIV., Louis XV.,
Louis XVI.
Gotik, Renaissance etc.

ECKMANN-KOLLEKTION.

Rheinische Linoleumwerke Bedburg A.-G., Bedburg b. Köln a. Rh. u. Wien.

HEIZE ELEKTRISCH

PROMETHEUS G. M. B. H. FRANKFURT A/M BOCKENHEIM

Elektrische Kochapparate.
Teekocher, Wasserkessel, Gefässe jeder Art f. Küche u. Wohnraum, für Sanatorien, Hotels, Restaur., für häusl. und gewerbl. Zwecke.

Elektrische Wärmapparate.
Wärmeplatten, Schränke, Spez.-Einrichtngn., Bügeleisen, Brennscherenwärmer.

Elektrische Heizapparate.
Zimmeröfen, Heizkörper jeder Art, fertig transportabel, wie auch zum Einbau in vorhandene Kamine oder Gehäuse.

Leuchtende Heizöfen.
System Prometheus-Dowsing in jeder gewünschten Ausstattung.

Im Gebrauch Seiner Majestät des Deutschen Kaisers.

Im Gebrauch Seiner Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich von Preussen.

Elektrische Kupferkanne.

Preisliste auf Verlangen gratis und franko, ebenso Voranschläge und Auskunftserteilung bereitwilligst. Für Extraanfertigungen jeder Art und jeden Umfanges Anfrage erbeten an die

Grösste Fabrik elektr. Koch- und Heizapparate
„Prometheus“ G. m. b. H.
Frankfurt a. M. - Bockenheim.

Wien. Paris. Liestal bei Basel. London. Brüssel. New-York.

Vertretungen in allen grösseren Städten des In- und Auslandes.



MAX KLEIN—BERLIN. *Atelier-Garten.*

Professor Max Klein—Berlin.

Ein Künstler voll Geist, Geschmack und Geschick, mit einem ausgeprägten Stil, der freilich in der Formenbehandlung oft an das Barocke oder das Rokoko streift, ist der Berliner Plastiker *Max Klein,* der durch seine Eigenart, seine Originalität und sein beharrliches ideales Streben besondere Beachtung verdient. Er ist am 27. Januar 1847 in dem kleinen ungarischen Städtchen Göncz geboren. In der Jugend wacker hungernd und darbend und sein Leben nur durch Handlangerdienste, die er in Bildhauerwerkstätten zu Pest, Berlin, München und Rom verrichtete, fristend, ist er eigentlich ein selfmademan in der Kunst. Nur kurze Zeit genoss er in Berlin Unterricht durch Prof. Steffeck. Dieser Meister hat das Verdienst, dass er den jungen, fast verzweifelnden Künstler vor einigen Jahrzehnten in seinen Privataktsaal aufnahm und ihm dadurch den Weg zu den späteren Erfolgen, die er geerntet, ebnete. Nun arbeitete Klein mit rastlosem Fleiss. Bald darnach begann er seine Kolossal-Gruppe: »Germane im römischen Zirkus«, die mit einem Schlage die allgemeinste Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Diese lebensgrosse Gruppe machte im Salon zu Paris 1882 grosses Aufsehen und wurde ein Jahr darauf auf der internationalen Kunst-Ausstellung zu München mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. Als das Gipsmodell auf der Berliner akademischen Kunst-Ausstellung 1878 zuerst erschien, wurde Max Klein, der bis dahin unter den deutschen Bildhauern fast nie genannt wurde, der Löwe des Tages. Die originelle, ungewöhnliche Kraft und Kühnheit der Konzeption und die Energie und realistische Gestaltung und Durchführung der Menschen- wie Tier-Gestalten erregte Bewunderung. Die Gruppe stellt einen kriegsgefangenen Germanen dar, der zum Kampfe mit einem Löwen verurteilt ist. Mit überwältigender Kunst und hoher dramatischer Spannung ist der Augenblick der Entscheidung geschildert.

Max Klein erhielt nun seitens der staatlichen und städtischen Behörden verschiedene

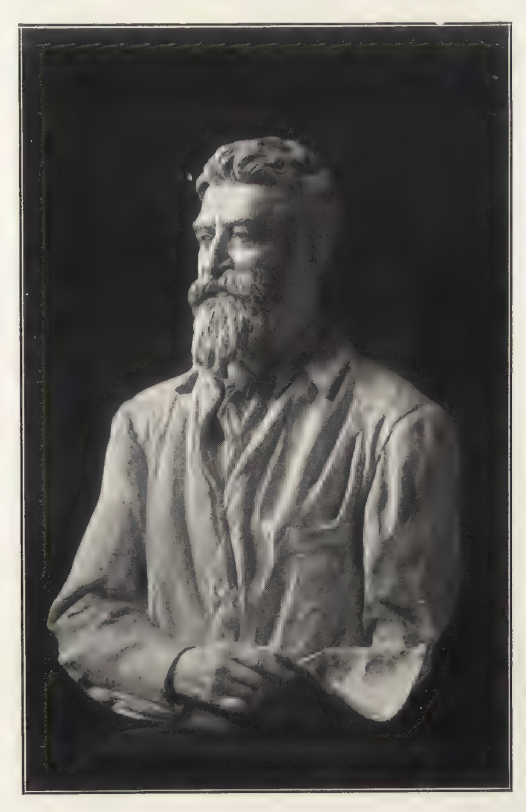


MAX KLEIN—BERLIN. *Stephan George.*

Aufträge. In einer Konkurrenz um die Kolossal-Statuen antiker Philosophen für den Neubau des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin wurde seinen Entwürfen der Preis zuerteilt. Von der Stadt Berlin wurde er dann mit der Ausführung der Modelle für die symbolischen Reliefs beauftragt, mit welchen die Pfeiler der neuen monumentalen »Kronprinzen-Brücke« über die Spree in Berlin geschmückt sind. Ferner erhielt er den Auftrag, für die Ruhmeshalle die beiden Kolossal-Büsten des Feldmarschalls v. Manteuffel und des Generals Freiherrn v. Werder anzufertigen. Die sprechende Ähnlichkeit des durchfurchten Gesichts und der ganze karakteristische Ausdruck, den die Stirn, die Augen und die feine Mundbildung des verstorbenen Statthalters von Elsass-Lothringen hervorrufen, kurz, das geistige Leben des Antlitzes ist meisterhaft wiedergegeben. Dasselbe gilt auch von der Büste des Generals v. Werder.

Der Zug zum Übermächtigen beim Realistischen in der Durchbildung der lebendigen Form offenbart sich auch in einem anderen plastischen Werke des Bildhauers, dem »Anachoreten«. Dieser Alte in seiner Höhle erscheint als ein ergrauter Herkules, in dessen verwitterten Zügen ein Leben voll Drangsal und schmerzlicher Enttäuschung sich abmalt. Die Hand mit dem abgebrochenen Nagel, der kolossale Knochenbau und die tiefen Achselhöhlen machen einen gewaltigen Eindruck.

Das Titanenhafte und Himmelanstürmende bekundet auch eine andere Gruppe Kleins: »Der Besiegte.« Wir erblicken hier einen Tyrannen aus den Zeiten der römischen Weltherrschaft nach einer verlorenen Schlacht; der Gedanke an die ihm angetane Schmach treibt ihn zur Verzweiflung. Den Tod im Herzen sinkt er in seinen Thronsessel. Die nervige Faust der herkulischen Gestalt greift nach dem Schwerte, um es in sein Herz zu stossen. Die Fürstin, das Weib des Besiegten, wirft sich in seine Arme, als sie an dem gezückten Schwert erkennt, dass alles verloren ist. Sie will augenscheinlich ihr Schicksal nicht von dem seinigen trennen, voll Gattenliebe und Ergebung ihr Leben in seine Hand legend. — Ein bedeutendes Werk ist seine Gruppe »Simson zu den Füssen Delilas«. Wir sind gewöhnt, dem



MAX KLEIN—BERLIN. *Fritz Mauthner.*



MAX KLEIN—BERLIN.

MARMOR-BRUNNEN.

VOR DER NATIONAL-GALERIE BERLIN.



MAX KLEIN—BERLIN. NIETZSCHE-STATUE.

Vorgang der Erzählung in der Heiligen Schrift folgend, in Delila ein Musterbild der weiblichen Verführungskünste zu erblicken, und haben Maler und Bildhauer von jeher darin gewetteifert, eine verführerisch schöne Gestalt mit malerischen Formen darzustellen. Klein geht einen Schritt weiter, indem er den magnetischen Zauber, der von Delila ausgeht, auch über die Seele und den Geist derselben ausbreitet, so dass dieser Reiz sich im Gesicht und in den Zügen gleichfalls ausdrückt. Dieser Schönheit aus dem Lande der Philister glauben wir schon eher, dass sie in dem Helden Israels nicht nur die wilde Kraft, sondern auch den Geist besiegt hat, dass er fasziniert und besinnungslos zu den Füssen des Weibes niedersinkt und ihr gegenüber keinen Willen mehr besitzt.

Wie Max Klein auf dem Gebiete der Monumental- und Genreplastik und des Porträtfachs Hervorragendes leistet, so bewährt er auch seine Meisterschaft als Schöpfer von Relieffiguren. Ich verweise nochmals auf die 8 Reliefplatten an der Kronprinzenbrücke in Berlin. Sie sind ungemein frisch und realistisch behandelt und zeigen teils Gehänge von Blumen, Früchten, teils Trophäen. Ferner hat der Meister mit grossem Glück den Kampf des Wasser- und Flutenbaumeisters mit den feindlichen Mächten der Tiefe, der Strömungen und den endlichen Sieg des Ersteren symbolisch und figürlich dargestellt. Auch hier zeigt sich Kleins Richtung aufs Kühne und Gewaltige, nur wird ihm der Vorwurf gemacht, dass er die Formen gar zu unruhig behandle, um nur einen möglichst starken Eindruck der Lebendigkeit der Körper hervorzurufen. Ein namhaftes Werk der Plastik ist der stolze Fries im Hochrelief, welcher an dem Rudolf Mosseschen Hause Leipziger Platz in Berlin die Fassade unter dem Sims schmückt.

Max Klein hat ausser den beiden schon genannten Büsten Manteuffels und Werders noch zahlreiche andere berühmter und bekannter Persönlichkeiten geschaffen; ich erwähne nur diejenige des Fürsten Bismarck, des Naturforschers v. Helmholtz, des Professors Dr. Dreher und verschiedene andere. Eine seiner liebenswürdigsten Schöpfungen ist diejenige des bekannten Schriftstellers *Fritz Mauthner,* die wir hier im Bilde vorführen. An diesem karakteristisch geschnittenen Kopf kommt die geistreiche zum Spott neigende Persönlichkeit des Verfassers des satyrischen Werks »Nach berühmten Mustern« voll zur Geltung.

Interessant ist auch die Porträtbüste eines anderen Schriftstellers, des Lyrikers *Stephan George.* In den Zügen des vielbesprochenen Dichters prägt sich der Genius desselben in überraschender Weise aus; das Traurige, Melancholische, Gedämpfte und Verhaltene der Lyrik dieses Poeten ist hier lebenswahr in Marmor verewigt.

Die glänzendste Leistung im Porträtfach ist wohl Max Kleins *Nietzsche-Statue.* Hier ist es dem Künstler gelungen, das arbeitende geistige Leben des grossen und so unglücklichen Philosophen wiederzugeben. Dieser Mann ist zwar schon ein Kranker, der von seinen rastlos treibenden und ringenden Gedanken innerlich verzehrt wird, aber es ist noch nicht der Irrsinnige, der die Herrschaft über sich und seinen Geist vollständig verlor. Der Künstler erschüttert unser Innerstes durch die packende Naturwahrheit und die Verzweiflung, die in Kopf und Haltung Nietzsches lebt; die seelische Schilderung Nietzsches ist dem Meister trefflich gelungen. Wir erblicken den Philosophen in dem Moment, wo er über irgend eine Stelle des Buches, in dem er soeben gelesen, nachdenklich geworden ist und still, düster und starr vor sich hinblickt; wir fühlen, wie sich seiner die Dämonen des Gespenstischen, Unfassbaren und der Verzweiflung bemächtigen wollen — nur noch ein Weilchen, und die den Geist vernichtenden Fluten des Wahnsinns ergiessen sich über einen der scharfsinnigsten und gottbegnadetsten Denker aller Zeiten! Von den Bildern des kranken Nietzsche ist diese Kleinsche Statue vielleicht die meisterhafteste, weil sie am plastischsten uns den Seelenzustand schildert, in dem sich der Unglückliche befand, als die Zerrüttung sich seines Geistes bemächtigen wollte und er von der Gipfelhöhe gewaltiger Wahrheiten in völlige geistige Umnachtung zu stürzen drohte.

DR. ADOLPH KOHUT.



ALEXANDER NAGY. »*Die Aehrenleser*«, *Temperabild.*

Drei ungarische Künstler.

ALEXANDER NAGY · ALADÀR KRIESCH · EDUARD WIGAND.

In einem östlichen Winkel von Ungarn, in Kalotaszeg, arbeiteten vor Jahren drei Künstler: Alexander Nagy, der Grafiker, Aladàr Kriesch, der Freskenmaler, und Eduard Wigand, der Gewerbekünstler, der unseren Lesern schon durch verschiedene kleine Veröffentlichungen in der »Deutsche Kunst und Dekoration« Bd. 11, 1903 S. 97—99, sowie in der »Innen-Dekoration« Bd. XIV 1903 S. 85—92 wohlbekannt ist. Die alt-ursprüngliche Volkskunst jener Gelände hatte es ihnen angetan. Es gibt in Ungarn keinen Flecken, wo das Ornament-Motiv sich so blühend entfaltet hätte und doch so ländlich einfach aus seinem Material herauswüchse. Es lässt sich hier in seiner Entwickelung gleichsam ertappen. Wo die häusliche Kunst so schafft, kann man auch höchst interessante psychische Erlebnisse erwarten. Für Alexander Nagy mag aber dies hochwichtig gewesen sein: sind doch seine Zeichnungen und Radierungen eben Ergüsse, welche Bilder seiner reichen seelischen Erlebnisse spiegeln. Ein Mann, dessen Leben zwischen den blühenden Lilien seines veszprémer Gartens sanft dahinfliesst, dem materiellen Getriebe abhold, strebt er immer wieder, sein schwer errungenes Lebensideal mit seinem Stift beredt darzustellen, wobei die Tendenz sichtlich ins Auge fällt. Doch ist Nagy viel zu sehr Künstler, um nicht zu wissen, dass derartige Darstellungen eine überredende Kraft nur ihrem ausdrucksfähigen, eindringlichen Vortrag verdanken. Konventioneller Symbolismus ist eine verrostete Waffe; für abstrakte Gedanken haben nur Darstellungen werbende Kraft, welche aus glühender Überzeugung geboren in jeder Linie gleichsam das Vibrieren des persönlichen Erlebnisses spiegeln. Dies hebt Nagy über viele seichten Maler-Philosophen und stempelt ihn zum Künstler. Dies erklärt auch, warum er sich so eingehend und so liebevoll mit allen Techniken befasst, welchen die Erzeugnisse des modernen Kunstgewerbes entspriessen. Rühmlich bekannt sind in Ungarn all die Leder- und Textil-Arbeiten, die Nagy jährlich den Ausstellungen des Ungarischen Kunstgewerbe-Vereins beisteuert. In künstlerisch geklärter Form begegnen wir hier jenen glücklich gelösten ornamentalen Formen, denen die ungarische Volkskunst seit Jahrhunderten zustrebt. Es ist ein Adagio der sachte geschwungenen Linien, welche dann plötzlich in einem feurigen Allegro zu reich gegliederten Formenbündeln zusammenschiessen. In diesen Arbeiten spricht eine gut verstandene Heimatskunst ihre



ALEXANDER NAGY. *Radierung.*

urwüchsige Sprache. An einigen Interieurs, zu denen Wigand die Möbel schuf, und Nagy und seine ihm künstlerisch ebenbürtige Gattin die Textilstücke und Wanddekoration komponierte, konnte man sehen, wie feinvertraulich sich eine im Volke geborene Kunst auch im vornehmen Heim niederlässt. Die Wigandschen Möbel entlehnten die auch dekorativ sehr wirksamen Holzverzapfungen und Brettausschnitte aus der Volkskunst oder — besser gesagt — veranschaulichen, wie sehr sich die naiv-praktische Konstruktion des Volkes für höhere künstlerische Zwecke entwickeln lässt. Einige kleine Details unserer Abbildung »Studie zu einer Küche« enthalten schon Anklänge zu den künstlerisch entwickelten Interieurs von Wigand, auf welche wir zielen. In reizendem Einklang stand nun mit diesen Formen all das, was Nagy an Textilsachen beigesteuert hatte. Nicht etwa bäuerliche, hausbackene Arbeiten von höchstens ethnografischem Interesse, wie es so oft bei Verwertung der Volkskunst geschieht: klare und in grosser Einfachheit entwickelte Kunst war das, die jedoch die Blutsverwandtschaft mit der altungarischen Hauskunst durchaus nicht leugnete.

So trafen sich die beiden Künstler in gemeinsamem Suchen und in gemeinsamer Arbeit. Nahe, sehr nahe stand ihnen der Dritte, der Maler Aladàr Kriesch.

Wohl ist er in Ungarn in erster Reihe als Freskomaler bekannt. Seine Arbeiten im neuen Parlament brachten ihm Anerkennung. Doch sind Kriegs-Szenen und anderes aus dem Bereich der Historie nicht das eigentliche Feld, wo er sich heimisch fühlt. Beherrscht er die aparte Sprache des Fresko, so dient ihm diese Fertigkeit vielmehr um Erlebtes, seelisch Verarbeitetes darzustellen. Namentlich weisen hierher jene Kartons, welche unsere Leser in diesem Hefte finden. »Abschied« und »Wiedersehen« für ein Mausoleum — es war ein Thema, welches er aus seiner inneren Biografie holen konnte. Daher das Eindringliche, das Überzeugende, was uns an diesen



ALEXANDER NAGY. *Radierung.*



A. KRIESCH. *Karton zu einem Fresko in St. Martinsberg.*
(Die Mönche und Insassen von St. Martinsberg verteidigen die Feste gegen die Tartaren.)

Schöpfungen anspricht. Wirklich erlebte Gefühle fügen sich hier in die breiten einfachen Sätze der Freskosprache. Fast aus denselben seelischen Erlebnissen ist das andere, hier reproduzierte Temperabild, »Christus gibt Eltern ihr totes Kind zurück«, herausgeboren. So werden Bilder zu intimen biografischen Daten seines Lebens. Wie grosszügig sein Vortrag auch in grafischen Stücken ist, bezeugt eine Fülle von Illustrationen zu Alexius Lippichs Liederbuch, das auch zur Hälfte von Alexander Nagy illustriert wurde. Das Buch ist ein reicher Schatz neuartiger ungarischer Motive, die hier zu grafischen Ornamenten vereinfacht sind.

Trotzdem diese drei Künstler oftmals auf ihren Bahnen zusammenrücken, trennt sie doch stets die immer scharf akzentuierte Persönlichkeit, die sich auf ihren eigenen Wegen entwickelt. Wigands neue Interieurs, deren wir einige hier abbilden, zeigen wieder einen bedeutenden Schritt weiter zum Vornehm-Einfachen. Die Konstruktion spricht hier klar ihre verständlichen, überzeugenden Worte. Aus grossen Flächen bauen sich diese Möbel zusammen, auch das ganze Interieur betont dieses Element. Es bieten sich daneben immer noch Gelegenheiten genug, diese grossen, ruhigen Flächen, um ihnen ihre Härte und Strenge zu nehmen, in kleinere interessantere Partieen aufzulösen. Dass dabei die hier so gut entwickelte Kunstverglasung zu ihrem Rechte kommt, ist nur zu begrüssen. Oft auch wird das Interieur durch pittoreske Zutaten noch weiter farbig belebt. All diese Vasen und Blumenbehälter, die an den verschiedensten Stellen, auf Säulen und Postamenten, Platz gefunden haben, sind organisch mit dem Innenraum verwachsen und betonen wichtige Stellen des Interieurs. Die Wandflächen stellen sich immer klar als solche dar, wollen ihren Mauerkarakter nicht verschleiern und zeigen auch deutlich ihr konstruktives Gefüge. Es ist alles so einfach und so berechtigt in diesen Räumen, dass es fast unmöglich ist, noch etwas fortzunehmen: nicht einmal eine Vase oder einen anderen nebensächlichen Gegenstand, wenn man nicht die Gesamtwirkung stören will. — KARL LYKA—BUDAPEST.



A. KRIESCH. CHRISTUS GIBT ELTERN IHR TOTES KIND ZURÜCK. TEMPERABILD.





A. KRIESCH. DER ABSCHIED UND DAS WIEDERSEHEN. FRESKEN IN EINEM MAUSOLEUM ZU KERESZTÚR.



ED. WIGAND—BUDAPEST. EMPFANGSSALON. AUSGEF. VON MAX SCHMIDT—BUDAPEST.



ED. WIGAND—BUDAPEST. EMPFANGSSALON, KAMINSEITE.

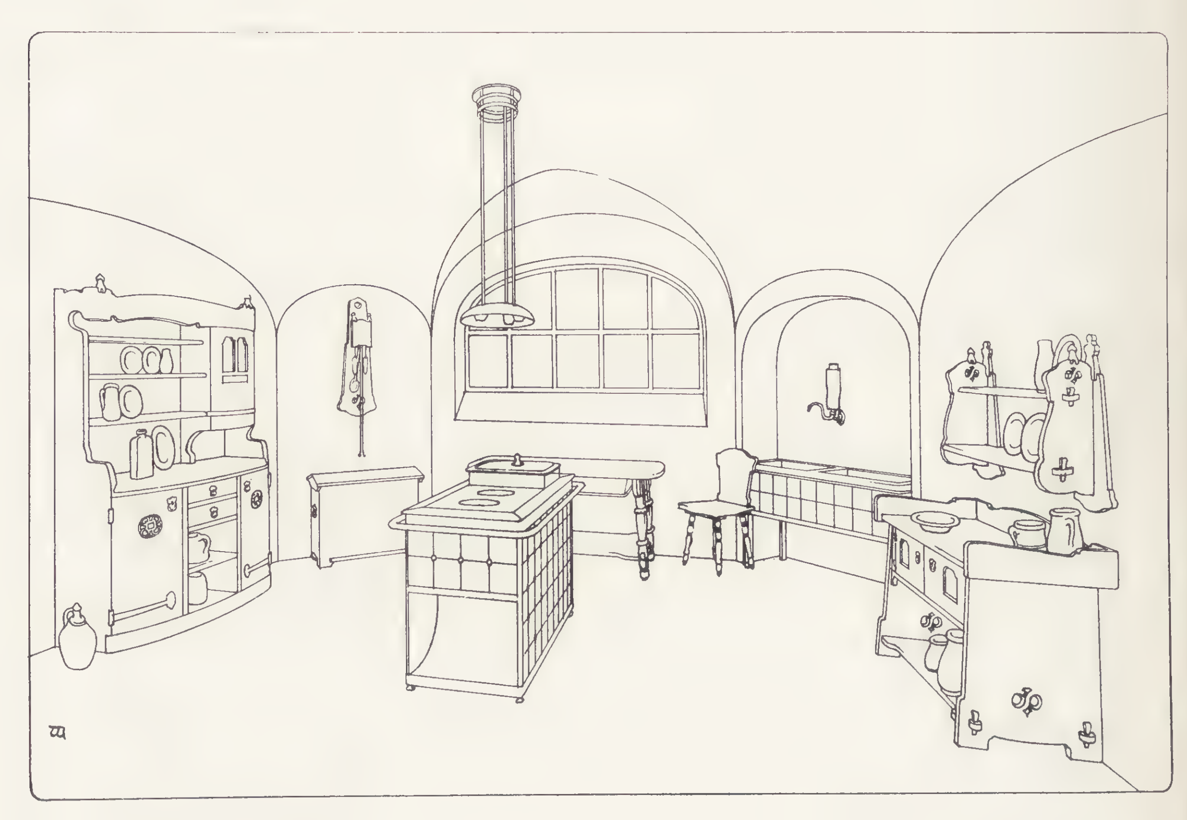


ED. WIGAND—BUDAPEST. FRÜHSTÜCKSZIMMER. AUSGEF. VON MAX SCHMIDT—BUDAPEST.

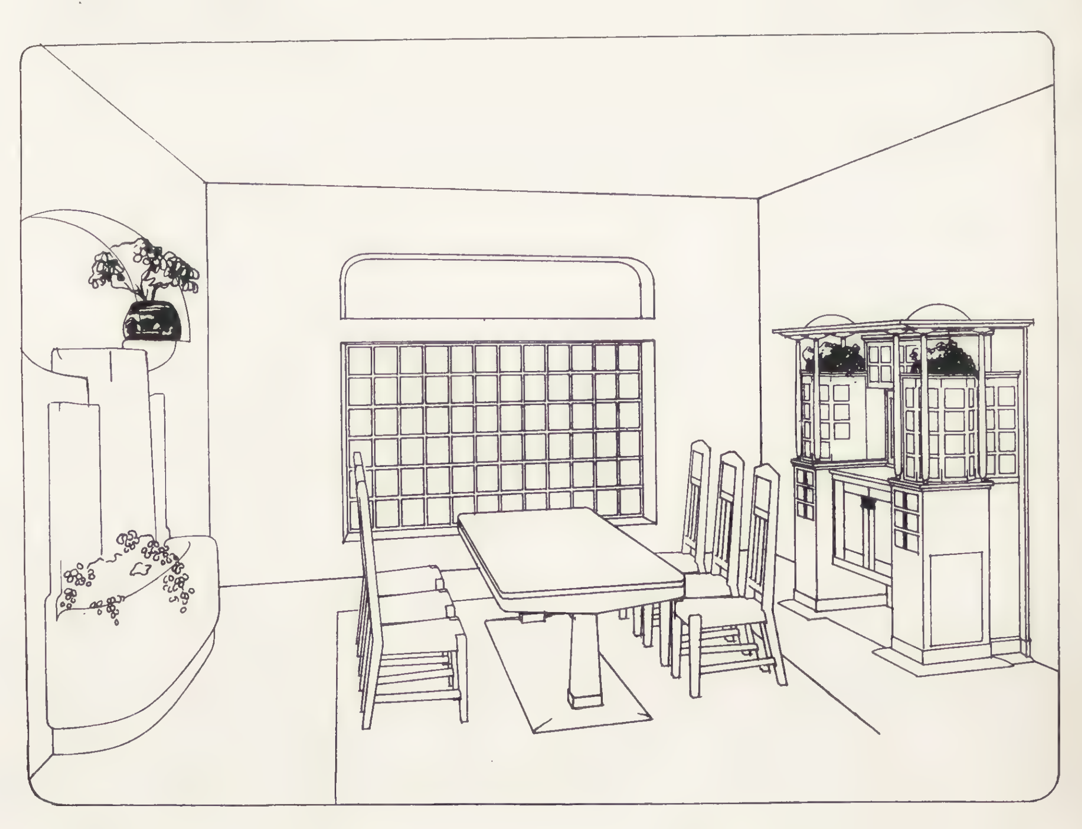


ED. WIGAND
BUDAPEST.

SCHLAFZIMMER
EINES
JUNGGESELLEN.



ED. WIGAND—BUDAPEST. STUDIE ZU EINER KÜCHE.



ARCHITEKT ED. WIGAND—BUDAPEST. STUDIE ZU EINEM FRÜHSTÜCKSZIMMER.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. *Flügel im Festraum.*

Die Vereinigten Werkstätten München in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München.

Den Vereinigten Werkstätten ist die ehrenvolle Aufgabe zugefallen, bei der imposanten Heerschau der gesamten deutschen Kunst, die sich diesen Sommer in den schönen Räumen der »Sezession« zusammengefunden hat, das deutsche Kunstgewerbe zu repräsentieren; eine Aufgabe, die jetzt schon als glänzend gelöst betrachtet werden kann, obwohl ein wichtiger Teil, ein Innenraum von Bernhard Pankok, bis zur Stunde noch nicht fertig gestellt werden konnte. Das vorhandene Material ist schon jetzt reich und mannigfaltig genug, dass es dasselbe zu bieten imstande ist, was die in den unteren Räumen versammelten Kunstwerke bieten, nämlich einen maßgebenden Überblick über den Stand des modernen deutschen Kunstgewerbes, einen gültigen Standpunkt für die Beurteilung seiner bisherigen Entwickelung.

Was die Kritik einmütig bei dieser Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes festgestellt hat, möchte ich auch auf diese kunstgewerbliche Abteilung übertragen wissen: Allerorten ist eine wohltuende Ruhe und Reife eingetreten, die eine erfreuliche Bürgschaft für eine fruchtbare Zukunft auch dieses Kunstzweiges darbietet. Von der oft schrullenhaften Originalität, die sich als Folge eines bedingungslosen Wegstrebens von allen überlieferten und sinnlos gewordenen Formen anfangs oft bemerkbar machte, ist in diesen Räumen von Bruno Paul, Professor Krüger und Professor Bernhard Pankok nichts mehr zu spüren. Die wilde Zeit der Experimente, der Kraftproben und Bravourstücke ist vorüber; in ehrlichem Arbeiten mit dem Material hat man sich bescheiden gelernt, und statt eines unersättlichen Schwelgens in neuen Formen geht man nun daran, das Errungene klug und kräftig auszubauen. »Das Errungene!« hören wir einen alten Philister sagen, der mit einer gewissen Angst die Säle durchläuft und nach dem »neuen

Stil« sucht, »das Errungene! Wo ist es? Euer Kunstgewerbe hat doch nur *negative* Merkmale, es vermeidet die alten Formen, gewiss, aber darüber hinaus herrscht vollkommene Anarchie. Ihr seid uns einen »neuen Stil« schuldig, da Ihr uns die alten genommen habt!«

Aber indem wir daraufhin sinnend das Haupt wiegen und uns suchend umschauen, fällt uns doch mancherlei ins Auge, was die Innenkunst allmählich doch zu einer weniger individuellen, allgemeineren Formsprache führen könnte. Diesen Schreibtisch mit dem wellenförmig geschwungenen Abschnitt der Auflageplatte — haben wir ihn nicht schon oft genug bei Bruno Paul gesehen? Bringt er ihn nicht immer wieder und hat er nicht, bei einer eminenten Zweckmäßigkeit, alle Aussicht, allgemein adoptiert zu werden? Und ist nicht diese Komposition von Ecksofa und Eckschränkchen, die daneben steht, schon Allgemeingut moderner Möbelkunst geworden. Und weiter: behaupten nicht die Intarsien und die feinen optischen Wirkungen des gegeneinander gestellten Faserverlaufes siegreich ihr Monopol als die hauptsächlichsten ästhetischen Mittel zur Belebung der Möbelflächen? In der Tat scheint aus diesen und anderen Ansätzen hervorzugehen, dass wir von dem »neuen Stil«, das heisst der besonnenen Ruhe in der Formbildung, nicht mehr allzuweit entfernt sind. Und was heute noch nicht erreicht ist, wird morgen Wirklichkeit. Denn das moderne Kunstgewerbe wird getragen von der starken, modernen Kultur. Es wird mit ihr stehen und fallen. —

Aber nun zum Einzelnen.

Lichte, heitere Farben, wahrhaft festliche Töne beherrschen den *Festraum* von *Bruno Paul.* Das hellgebeizte Eschenholz, in dem er ausgeführt ist, macht eine zwar zarte und delikate, aber keineswegs schwächliche Wirkung. Pikant und doch kraftvoll heben sich die zierlichen Möbelstücke von der hellgrauen, sparsam gegliederten Wandfläche ab. Den clou des ganzen Raumes bildet die Spiegelwand, an der zwei mächtige, bis zum Boden gehende Spiegel in Messingrahmen, ein geteiltes, stumpf gelbes Sofa, ein dazwischen gestelltes Schränkchen und ein darüber an-



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. *Möbel im Festraum.*



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. FESTRAUM.

Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München.



PROF. KRÜGER—MÜNCHEN. *Kamin im Damenzimmer.*

gebrachtes Bild in Goldrahmen von Bruno Paul zu einer schönen, lebendigen Einheit komponiert sind. Die schwarzen Sockel und Seitenpfeiler der Spiegel schliessen das Ganze wirkungsvoll und kräftig ab. An die anderen Wände verteilen sich ein Glasschränkchen mit funkelndem venetianischem Schliff, ein mächtiger Flügel von J. Meyer & Cie., eine Kommode mit Aufsatz, mehrere Fauteuils und Etagèren; wenige Stücke im Verhältnis zu dem grossen Raume, aber grade durch diese Sparsamkeit wird der freie, festliche Eindruck des Ganzen nachdrücklichst unterstützt. Die Linien der Stuhl- und Sofalehnen, der Auflageplatten an Kommode und Flügel sind durchgehends von einer unbeschreiblichen Weichheit und Rundung. Das schmilzt förmlich in feinster Bewegung ineinander, es schmeichelt dem Auge und der Hand, die es berührt; es liefert in echt moderner Weise breite flächige und homogene Farbeneindrücke, wo sich z. B. die Kunst der Renaissance in der reichen Schattenwirkung üppiger Profile und vielfach gebrochener Linien erging. Als verbindendes Mittel von feinster Wirkung erweist sich der Bodenbelag, ein gewaltiger Teppich, der an den Rändern die zarten, milden Farben der Möbel und Wand aufzunehmen scheint, dann gegen die Mitte zu allmählich lebhafter wird und in einem kräftigen, dunklen Farbenfleck schliesslich zusammenrinnt. Mit grosser Kühnheit hat Paul in all dieses Milde, Heitere und Sanfte der Umgebung die tiefschwarze Kassettentür hineingestellt, die den Spiegeln gegenüber liegt; und doch wirkt auch sie keineswegs unharmonisch, sondern nur belebend und verstärkend. Das alles steigt frei und heiter zu dem Plafond empor, in den eine mächtige, weitgeschwungene Hohlkehle mit grosser Weichheit überleitet. Grösste Zurückhaltung ist in dem Schmucke der Möbelstücke an den Tag gelegt: in der Ferne wirken sie nur als Farbfleck, näher kommend aber gewahrt man die sorgfältige Einlagearbeit aus Schachbrett- und Schraffierungsmotiven, alle gleichfalls aus hellem Eschenholz und nur durch die Gegenüberstellung des Faserlaufes wirkend.

Das *Arbeitszimmer* von *Bruno Paul* zeigt



PROF. KRÜGER—MÜNCHEN. *Damenzimmer.*
Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München.

dunkelgebeizte Eiche mit roten und schwarzen Intarsien und stumpffarbigen Messingbeschlägen. Hier atmet alles die vollkommenste Ruhe und Einfachheit, und es ist vielleicht nicht überflüssig, zu konstatieren, dass dieses Zimmer nicht etwa ein Kunstwerk sein will, sondern — ein Zimmer. Der Schreibtisch hat, wie die Abbildung zeigt, die von Paul oft gewählte einfach-weiche Form, ohne Ecken und Kanten. Der niedere Bücherschrank ist ausserordentlich praktisch und bietet mit seiner oberen Platte, die in Fächer abgeteilt ist, einen bequemen Platz zur Aufnahme von Kleinplastik und dergleichen. Ein sehr wirkungsvolles Stück ist die Kachelwand mit dem Gaskamin, an dem eine breit ausladende Messingschale die Hitze gleichsam in vollem Strom auf den Boden fliessen lässt. Für die Gemütlichkeit sorgt das Ecksofa mit dem Eckschränkchen, den Mittelpunkt dieser Komposition bildet der auf geschweiften Beinen ruhende Tisch, der unter der Platte noch eine bequeme Ablage für Bücher, Zeitungen, Papiere enthält. An den kleinen Sesseln zeigt sich der feine, fast japanisch feine Farbensinn Bruno Pauls in glänzendem Licht: es ist unmöglich, für den Bezug eine Nüance herauszufinden, die pikanter und gewählter zum dunklen Ton des Holzes stimmen würde als dieses stumpfe, kalt schimmernde Erdbeerrot. Der obere Teil der Wand nimmt schon die helle Farbe des Plafonds an und ist ruhig, doch freundlich in grosse kassettenartige Vierecke abgeteilt, die durch blaue geometrische Figuren reizvoll belebt sind.

Im *Damenzimmer* von Direktor Prof. *Krüger* liegt eine der besten Leistungen vor, die von diesem Künstler bis jetzt zu sehen gewesen sind. Wäre ein anderer Möbelüberzug gewählt worden statt des vorhandenen, der mit seinen verschiedenen Farben etwas muffig und unrein wirkt, so wäre gegen dieses reizende, aber keineswegs süsslich aufgefasste Boudoir nicht das Mindeste einzuwenden. Die zwei Glanzpunkte des Raumes, der in Palisander und Mahagoni ausgeführt ist, liegen entschieden im Kaminstück und dem grossen Spiegel. Bunte Kacheln markieren die Front der Heizungs-

anlage, die auf einem reizenden Vorsatz von radial gestellten roten Ziegelsteinen den schmiedeeisernen Kamin mit Rost trägt. Die blaugrünen Kacheln, die dunklen, strengen Töne des Schmiedeeisens und die roten Ziegel geben einen wundervollen Farbenakkord. Wesentlich verstärkt wird derselbe durch das grosse Gemälde, das in die Nische oberhalb der Feuerstelle eingelassen und durch das von unten heraufsteigende Mosaik der schrägen Nischenwände sehr geschickt in die ganze Heizanlage hineinbezogen ist.

Der Spiegel hat hübsche Seitenschränkchen, die bis zu halber Höhe reichen und dem ganzen, im Verein mit dem Untersatz, einen gefälligen statischen Anblick geben. Das Eckschränkchen rechts vom Kamin ist mir persönlich etwas zu »geometrisch«, besonders der hinten aufgesetzte Käfig und vorn die ausgesparte Ecke wissen sich dem Auge nicht recht zu empfehlen. Sofa, Tisch und Sessel haben durchgehends die einfachsten, zurückhaltendsten Formen und heben sich ausgezeichnet von der etwas helleren Tapete ab. Einen freundlichen Farbfleck bringt der ganz helle Blumentisch in das ganze hinein. Ein sehr wirkungsvolles Stück ist der grottenartige Plafond, der sich sanft an den Wänden emporwölbt. In der Mitte trägt er eine gerauhte Ellipse, die mit sternartigen blauen Punkten geschmückt ist und den sehr einfachen Messing-Lüster mit hängenden Glühbirnen für elektrisches Licht trägt.

Was diese Ausstellung sonst noch bietet (Keramik von Scharvogel, Amstelhoek) ist den Lesern dieser Blätter schon grösstenteils bekannt, teils gehört es, wie die vielen Erzeugnisse der Kleinplastik, nicht hierher. Es sei nur erwähnt, dass die keramischen Plastiken von Amstelhoek und von *Mendez da Costa* (Eule, Ente) zu den reifsten Erzeugnissen dieses Kunstzweiges gehören, die selbst an der Seite ähnlicher Arbeiten der Japaner nicht zurückstehen würden.

Mit besonderem Vergnügen sieht man in Bruno Pauls Festraum und seinem Arbeitszimmer einige Gemälde von — *Stuck* die Wände zieren! Wenn man, was wohl nicht zu umgehen, daraus die Annahme herleiten könnte, dass auch diese Grösse, die



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. *Kamin im Arbeitszimmer.*



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. ARBEITS-ZIMMER.

Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München.



INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG DÜSSELDORF. *Der Erfrischungs-Raum.*

sich dem modernen Kunstgewerbe gegenüber bisher ziemlich kühl verhalten, nun ihre Reserve aufzugeben beginnt, so würde das für die Münchener kunstgewerblichen Bestrebungen keinen geringen Schritt nach vorwärts bedeuten. Ein rüstiger Fortschritt ist indes nicht zu verkennen, und so wird wohl die Zeit nicht mehr ferne sein, in der München auch im Kunstgewerbe den Schritt nach vorwärts tun wird, den es z. B. in der Architektur schon getan hat: den Schritt in modernes Leben und Denken. W. MICHEL—MÜNCHEN.

INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG DÜSSELDORF. Die Haupt-Attraktion der Düsseldorfer Ausstellung war entschieden der Skulpturen-Saal, mit jener Rodin-Kollektion wie Deutschland sie bisher nicht sah, den Werken von Bartholomé, einer grossen Anzahl Porträt-Büsten des Belgiers Lagae und vielen andern guten Plastiken. Zwar wirkte das allzu viele Weiss der Gips-Abgüsse eintönig und verblassend, doch war die Ausstellung überaus anregend. Man hatte den grossen Ehrensaal durch eine Scheidewand gespalten und die eine der Hälften allein Rodin überlassen, wie unsere Abbildung zeigt, auf der wir im Vordergrunde links gerade eine jener Extravaganzen Rodins wahrnehmen, die trotz ihrer Absonderlichkeiten mehr plastisches Empfinden verrät, wie alles was heute sonst an Plastik geschaffen wird und die uns daran erinnert, dass in diesem Manne unserer Zeit nicht nur der grösste Bildhauer, wohl der grösste Künstler wurde. Rechts sehen wir die in der Umrisslinie so ausserordentlich fein komponierte »Statue der Denker«.

Auf der anderen Hälfte dominiert Bartholomés »Adam und Eva«, im Hintergrunde Meuniers »Hafenarbeiter«. — Auf der ersten der Abbildungen sehen wir in den Erfrischungsraum der Ausstellung; vor zwei Jahren war er im Anschluss an die äusserst vollkommene Abteilung der Wiener Sezession hergerichtet, diesmal aus ähnlichen Empfindungen. Die untere Wandverkleidung ist halb aus tiefblauen Kacheln, halb aus dunklem Mahagoni, daraus auch Tische und Sitzschemel gefertigt sind. In die Wand ist ein Aquarium eingelassen, der obere Teil ist grauer Kalkverputz. — RUD. KLEIN.



INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG DÜSSELDORF. DER SKULPTUREN-SAAL.



INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG DÜSSELDORF. DER SKULPTUREN-SAAL. RODIN-ABTEILUNG.



F. A. SCHÜTZ—LEIPZIG. *Flügel aus Eichenholz.*

Die Möbel in dem Leipziger Musikzimmer auf der Welt-Ausstellung in St. Louis 1904.

Die Stadt Leipzig hat auf der Welt-Ausstellung in St. Louis ein Musikzimmer ausgestellt, das durch seine grossartige Anlage und gediegene Ausführung allgemeine Beachtung verdient. Die Architektur ist das Werk des Leipziger Architekten Fritz Drechsler. Sämtliche Möbel, die sich in Farbe und Dekoration der Wandvertäfelung und weiteren Ausstattung des ganzen Raumes bestens anpassen, sind von der Firma F. A. Schütz in Leipzig aus Eichenholz ausgeführt. Das elegante Gehäuse des Flügels zeigt neben reichen ornamentalen Schnitzereien drei figürliche Reliefs, die nach Modellen von Paul Simm in Leipzig, von Elkan in Berlin in Bronze gegossen wurden. Die Entwürfe zu den beiden Tischen und den Sitzmöbeln stammen von dem Mitinhaber der Firma F. A. Schütz, dem Architekten Ludwig Caspar und dem Architekten H. Mockel in Leipzig. Der grosse runde Tisch mit seinem reich geschnitzten Untergestell hat auf der Platte Intarsien in ornamentalen Formen. Die Wangen des länglichen Tisches zeigen figürliche Darstellungen nach Modellen von Hans Zeissig in Leipzig. Die beiden grossen Fauteuils sind mit rötlichem sämischen Leder überzogen. V. M.





F. A. SCHÜTZ—LEIPZIG.

MÖBEL UND BÜCHERSCHRÄNKE IM LEIPZIGER MUSIKZIMMER AUF DER WELT-AUSSTELLUNG IN ST. LOUIS.

PROF.
KARL KORNHAS—
KARLSRUHE.



RELIEF
IN GEBRANNTEM,
GLASIERTEM TON.



PROF. KARL KORNHAS—KARLSRUHE. PORZELLAN-VASEN MIT KRISTALLGLASUREN AUF DER WELT-AUSSTELLUNG IN ST. LOUIS 1904.



Carl Kunst—München.

Nicht lange Zeit nach dem siegreichen Einzug des Impressionismus in Deutschland erhob sich auch schon, sowohl unter den Künstlern wie im Publikum, und zwar gerade in Individuen von feinerer Empfindungsart, die also am ehesten zur Würdigung und Pflege des Impressionismus geeignet gewesen wären, eine ziemlich heftige, bewusste Reaktion gegen ihn in Wort und Werk. Im Wort, indem die allgemeine Forderung der Rassigkeit, Bodenständigkeit, des Anschlusses an die Heimat auch auf die Malerei angewendet wurde, im Werke dadurch, dass Künstler von starker Individualität die Eingebungen ihrer Fantasie und die Empfindungen ihres deutschen Gemütes unbekümmert um die herrschende Mode zum Ausdruck brachten. Auch in der Propaganda für gewisse ältere deutsche Meister wie Dürer, Schwind, L. Richter tat sich dasselbe Streben kund. Der grosse Erfolg aber sowohl dieser Propaganda wie jener modernen Künstler beweist, dass sie einem tiefen und allgemeinen Bedürfnis im deutschen Volk entgegenkamen. Es hat sich schon eine zahlreiche Gemeinde um diese Künstler gebildet, und sie hält ein Band zusammen, das in dem Verhältnis von Publikum und Künstler sicherlich das beste und fruchtbringendste ist. Weniger Bewunderung des technischen Könnens ist es als Raffinement des Genusses. Von den »Prinzipien«, von der »Theorie« hört man selten. Nein, Liebe, Liebe bringt man diesen liebenswürdigen Arbeiten entgegen; man betrachtet sie gerne und kehrt immer wieder zu ihnen zurück; Friede sucht und findet man hier und Erlösung von der Hast des Tages. Wie Kinder lassen wir uns von ihnen bunte Märchen erzählen und folgen mit Entzücken und Schauer in Wunderländer und schreckliche Fährnisse.

Solch ein inniges Verhältnis zum Publikum, muss es nicht auch dem Schaffen des Künstlers grosse Vorteile bringen? Zu wissen, dass Tausende auf eine neue Gabe warten, dass man Freude ausgiesst über viele und dass man den dauernden Dank vieler sich erworben hat? Muss dieser Gedanke nicht die Flügel ihrer Fantasie beschwingen und ihnen Lust und Kraft zur Arbeit geben?

In den hier gemeinten »Fantasiemalern« dürfen wir die Nachkommen der grossen Musiker erkennen, die im vergangenen Jahrhundert unter den Deutschen aufgetreten. Das Leben der Innerlichkeit, der Träume,



CARL KUNST—MÜNCHEN. *Buch-Illustration.*

AUS EINER FOLGE »NATUR-FANTASIEEN«.

wodurch der Deutsche von andern Nationen sich unterscheidet, es hat damals in einer einzig dastehenden Musik seinen Ausdruck gefunden; dass aber auch jetzt, unter der Herrschaft von Dampf und Eisen, unter all der blitzartigen Schnelligkeit, mit der das moderne Leben abläuft, der Deutsche das Träumen und Fabulieren nicht verlernt hat und das Heer der Gefühle aus seinem Herzen noch nicht fortgezogen, das scheinen jene Maler und Zeichner mit ihren seltsamen Mären und ihren mannigfaltigen tiefen Stimmungen darzutun. — Aber es ist ein ganz anderes Feld, auf dem sich jene allgemeine Eigenart der deutschen Rasse betätigt. Wir bekommen nicht etwa gezeichnete Geschichten und gemalte Lyrik zu schauen, wobei also die Poesie des Vorwurfes die Hauptsache und die Darstellung eben nur Mittel zum Zweck wäre, sondern die Fantasie ist hier in *erster* Linie eine *malerische,* wie sie damals eine musikalische war. Die malerische Idee ist das Primäre, und die Arbeit der Fantasie besteht im Vorstellen von neuen *Gestalten, Farben-Stimmungen, Kompositionen.* Nicht Geschichten fallen dem Maler ein, die er dann hinterher illustriert, sondern Bilder sind es, die vor seinem geistigen Auge aufsteigen. Wir haben allen Grund, uns zu freuen über diese Vielseitigkeit der Begabung des deutschen Volkes, wo nach einer Periode ausgesprochen musikalischer Fantasie nun auch eine rein malerische Fantasie in solcher Stärke auftritt.

Diese inneren Gesichte nun, die dem Maler von Menschenaugen nie gesehene Landschaften, fantastische Tiere, sowie in der Natur-Geschichte unbekannte Pflanzen vorzaubern, haben die Eigentümlichkeit, dass sie, wenn der Künstler sie getreu wiederzugeben versteht, durchaus nicht unwahrscheinlich wirken. Obwohl vielleicht geologisch oder physiologisch unmöglich, erscheinen uns diese Gebilde doch ganz organisch, die einzelnen Teile halten fest zusammen und Logik spricht aus ihrem Aufbau. Diese Logik ist aber nicht eine physiologische, sondern sie liegt im Dekorativen. Ja, die dekorative Logik ist, möchte ich sagen, das Kennzeichen der malerischen

Vision. Nicht physiologische, sondern malerische, dekorative Organismen werden von der Fantasie des Malers erzeugt. Die dekorativen Elemente der Fantasie schiessen gleichsam zu Kristallen zusammen, zu Kristallen, die nicht minder in sich geschlossen und vollkommen erscheinen als die mineralischen in der Natur.

Von diesen »Fantasiekünstlern« der Gegenwart, deren Hauptunterscheidungs-Merkmal von ihren Vorgängern Schwind, Richter etc. die Betonung des Dekorativen bildet, sind einige schon seit längerer Zeit bekannt, wie H. Vogel von den »Fliegenden«, W. Schulz vom »Simplizissimus«, J. Taschner, R. Schiestl, A. Weisgerber, H. Steiner u. a. m.; auch Thoma und Vogeler-Worpswede gehören hieher. Es dürften aber, wenn die Zeichen nicht trügen, unter dem jüngsten Nachwuchs noch weit mehr Vertreter dieser Richtung sich heranentwickeln, begünstigt wohl auch durch den Aufschwung des Illustrationswesens in unserer Buchausstattung, den wir im letzten Jahrzehnt erlebt haben.

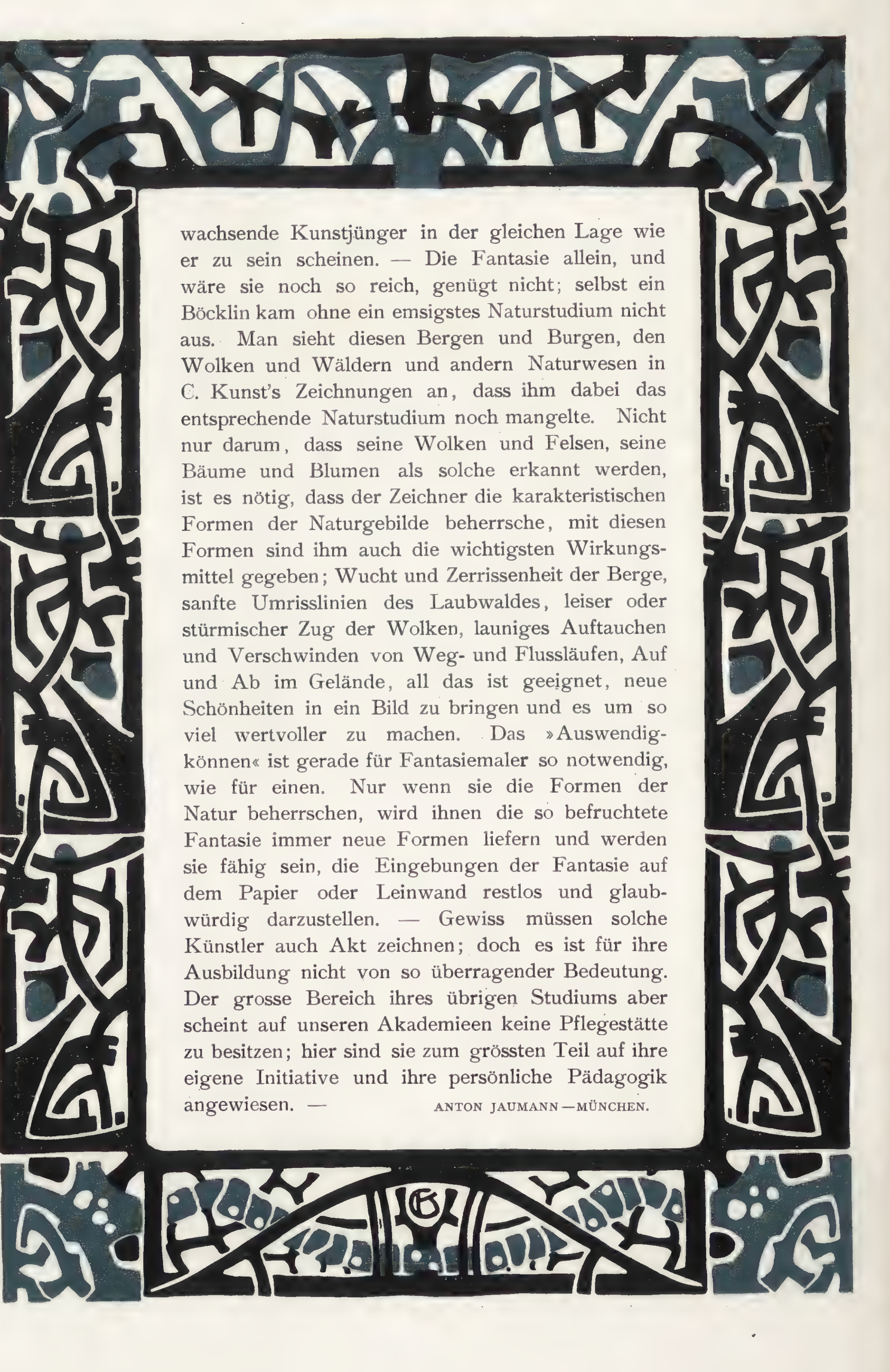
Zu diesem hoffnungsvollen Nachwuchs möchten wir auch das junge Talent rechnen, mit dem wir diesmal unsere Leser bekannt machen. *Carl Kunst* ist erst zwanzig Jahre alt, und besucht zur Zeit die Münchner Akademie, wo er Akt zeichnet. Die hier vorgeführten Arbeiten von seiner Hand wollen wir durchaus nicht als Meisterwerke hinstellen, aber sie zeigen sicher eine eigenartige und liebenswürdige Fantasie, die Ausführung ist voll Kraft und tiefer Empfindung; besonders aber tritt in seinen Einfällen jenes dekorative Element hervor, von dem oben die Rede war; in den Skizzenmappen des Künstlers findet sich noch eine grosse Zahl solcher Fantasien, oft von grösster Delikatesse der Farben, von fast monumentaler Gestaltung der Gesamtsilhouette, und unstreitig liegt die Hauptstärke seiner Begabung auf diesem Gebiete.

Nun haben indes seine Arbeiten gewiss auch noch manche Unzulänglichkeiten, wie sie bei einem solchen Alumnen der Kunst nur verständlich sind. Ich will aber hier doch ausführlicher darauf eingehen, weil, wie ich schon oben sagte, noch zahlreiche heran-



CARL KUNST—MÜNCHEN. *Buch-Illustration.*

AUS EINER FOLGE »NATUR-FANTASIEEN«.



wachsende Kunstjünger in der gleichen Lage wie er zu sein scheinen. — Die Fantasie allein, und wäre sie noch so reich, genügt nicht; selbst ein Böcklin kam ohne ein emsigstes Naturstudium nicht aus. Man sieht diesen Bergen und Burgen, den Wolken und Wäldern und andern Naturwesen in C. Kunst's Zeichnungen an, dass ihm dabei das entsprechende Naturstudium noch mangelte. Nicht nur darum, dass seine Wolken und Felsen, seine Bäume und Blumen als solche erkannt werden, ist es nötig, dass der Zeichner die karakteristischen Formen der Naturgebilde beherrsche, mit diesen Formen sind ihm auch die wichtigsten Wirkungsmittel gegeben; Wucht und Zerrissenheit der Berge, sanfte Umrisslinien des Laubwaldes, leiser oder stürmischer Zug der Wolken, launiges Auftauchen und Verschwinden von Weg- und Flussläufen, Auf und Ab im Gelände, all das ist geeignet, neue Schönheiten in ein Bild zu bringen und es um so viel wertvoller zu machen. Das »Auswendigkönnen« ist gerade für Fantasiemaler so notwendig, wie für einen. Nur wenn sie die Formen der Natur beherrschen, wird ihnen die so befruchtete Fantasie immer neue Formen liefern und werden sie fähig sein, die Eingebungen der Fantasie auf dem Papier oder Leinwand restlos und glaubwürdig darzustellen. — Gewiss müssen solche Künstler auch Akt zeichnen; doch es ist für ihre Ausbildung nicht von so überragender Bedeutung. Der grosse Bereich ihres übrigen Studiums aber scheint auf unseren Akademieen keine Pflegestätte zu besitzen; hier sind sie zum grössten Teil auf ihre eigene Initiative und ihre persönliche Pädagogik angewiesen. — ANTON JAUMANN—MÜNCHEN.



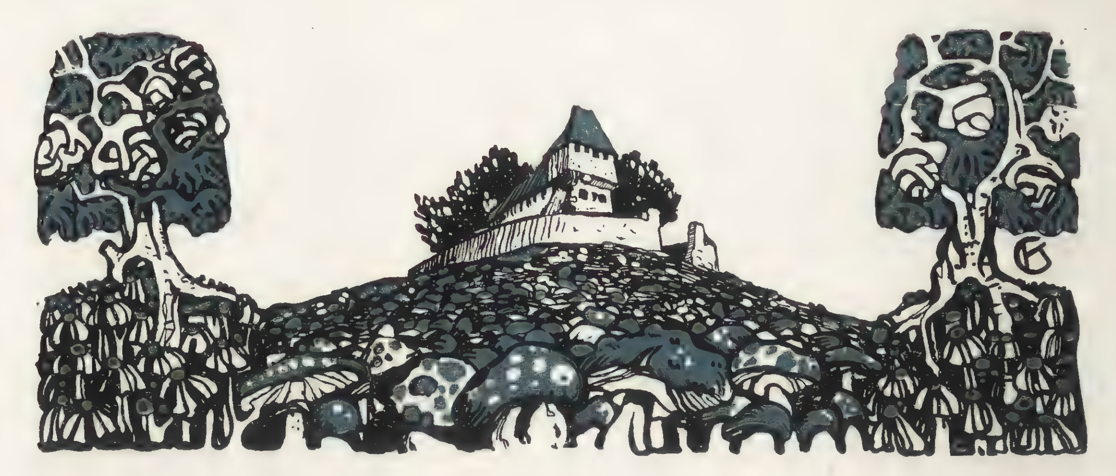
CARL KUNST—MÜNCHEN. ENTWÜRFE FÜR BUCHDRUCK-EINFASSUNGEN.





CARL KUNST—MÜNCHEN. VORSATZ-PAPIERE.

AUS EINER GRÖSSEREN SERIE MEHRFARBIGER ENTWÜRFE VON VORSATZ-PAPIER.



CARL KUNST—MÜNCHEN. *Kopfleiste.*

Über Verwendung von Blumen-Vasen.

Mehr und mehr greift die Bewegung um sich, die den Innenraum als Kunstwerk, als ein abgeklärtes Bild gleichsam gestaltet sehen möchte. Den Vertretern solcher Bestrebungen erwächst nun unter anderen auch jene Aufgabe, sich mit den einzelnen Werten, welche in ihrer Zusammenfügung ein solches Ganzes ergeben, eingehend zu beschäftigen, ihre geheimsten Schönheiten zu ergründen usw. Sinnt man derartigen Problemen nach, so mag es wohl geschehen, dass man einem oft aber gedankenlos verwendetem Detail, einem Gerät etc. eine ganz neue Rolle, einen neuen Platz zuwenden möchte. So ging es uns mit der Vase.

Ihr ist eine ganz eigene Aufgabe zugewiesen. Während ein Gemälde nämlich, ein Bildteppich, eine Skulptur, Kostbarkeiten in Glasschränken, das Allerlei einer Lambris, gewissermaßen Architektur sind, ein Ruhendes, vertritt sie das grüssende, bewegte Leben. Ihre Blumen, ihre Blüten, ihre Knospen, Blätter, Zweige, Gräser, — gestern waren sie anders als heute, morgen oder übermorgen werden sie wieder anders sein. Sie ist eben die Trägerin dessen, was da draussen auf einsamen Berghöhen, in rauschenden Wäldern, an lichtüberfluteten Hängen blüht und duftet, von ihren emporstrebenden Linien, niederrieseln rankende Wicken, niedergrüssen leuchtende Rosen, die violetten Prächte fremder Blumen. Sie ist voll Opferflammen der dankenden Scholle. Sie spendet Köstlichkeiten dar, an deren



CARL KUNST—MÜNCHEN. *Buch-Illustration.*



CARL KUNST—MÜNCHEN. *Illustration: Berg-Kapelle.*

Zustandekommen wir keinen Anteil hatten, eben deshalb sollen diese uns auch überraschend entgegenquellen. Mit anderen Worten: die Vase finde ihren Platz dort, werde dort aufgestellt, wo man sie nicht vermutet. *So* angeordnet ist sie erst imstande, die anmutendste Wirkung auszustrahlen. Nicht symmetrisch in die Mitte des Gemachs, eines Tisches, — auf den Boden sei die grosse, die kleinere auf einem Schrank, eine Lambris, eine Tür-Bekrönung gestellt. Vasen und Blumen sollen im Innenraum eben gerade so angeordnet sein, wie die Blumen im Freien stehen: man findet sie nicht an lärmigen Wegen, in Einsamkeiten grüssen sie.

Auf die angedeutete Art einem Gemach eingefügt, wird die Vase uns erst das, was sie bis jetzt sein konnte. Sie wird damit ein Gegenstand von höchstem dekorativem Wert, besonders, wenn sie auch nach der malerischen Seite hin einem feinfühligen Auge zu genügen vermag. Damit will ich auf die Zusammengehörigkeit einzelner Blumen und Vasen, der Formen und Farben im speziellen Falle übergehen. Mir fällt gerade ein schottischer Meister ein, der grosse, gelbe Rosen stets auf grauem Grunde malt. Folgen wir im übertragenem Sinne seinem Beispiel! Geben wir der leuchtenden Makartrose ein blaugrünes Gefäss, gelben



CARL KUNST—MÜNCHEN. *Buch-Illustration.*

Astern eine mattblaue Vase, dem Gemisch vieler warmer Töne eine solche in gebrochenem Weiss. Fassen wir auch die Formen der Blumen in den richtigen Rahmen! Wie soll jene Vase zeichnerisch durchgebildet sein, die schlanke Schilfhalme und -Kolben trägt, wie die, welche runde und breite Blüten umfängt, wie eine, die Palmenblätter aufzunehmen hat? Gegensätzlich in der Form wie in der Farbe zu den Pflanzen, die sie umschliessen, seien die Vasen gehalten. Die Architekten wissen es wohl, dass ein Gebäude auf das behutsamste in einen bestehenden landschaftlichen Komplex hineinzukomponieren ist — im Kunstgewerbe passt man bis heute keineswegs überall den Rahmen dem vorhandenem Bilde an. . . . Ach, wenn doch mal eine Konkurrenz künstlerisch durchgeführter Blumenvasen und architektonisch-dekorativer ausgeschrieben würde! Wieviel »Neuland« könnte da entdeckt werden. Ferner würden unsere Künstler auch hier, an einem Beispiel sehen, dass es darauf ankommt, dem Kleinen nachzugehen... Das Kleine und Kleinste zu verstehen, die zartesten Schwingungen zu verfolgen, *darin* liegt die künstlerische Aufgabe unserer Zeit, unserer Tage. — MORIZ OTTO BARON LASSER.

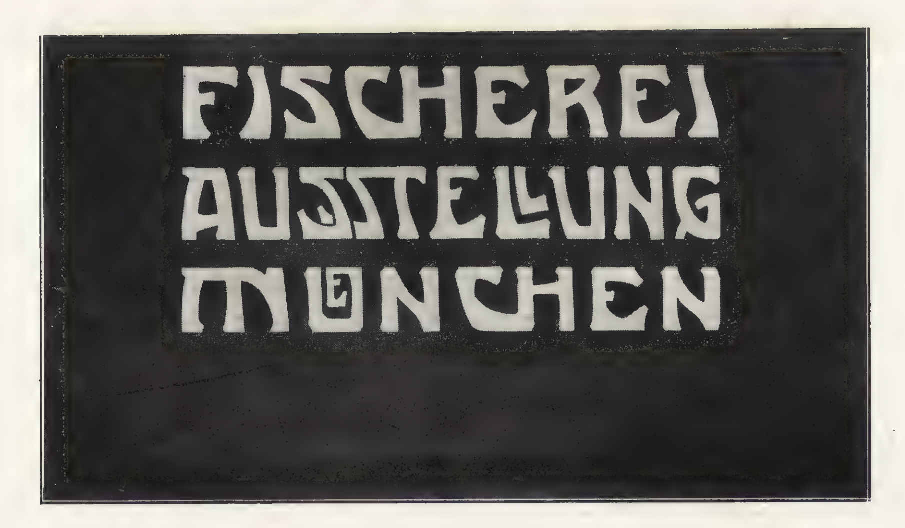


CARL KUNST—MÜNCHEN. ENTWURF ZU EINEM TEPPICH.

Dekorative Malereien von Alb. Männchen am Eingang des Kunstgewerbepalastes auf der Welt-Ausstellung St. Louis.

Es ist eigentlich nur *ein* Gemälde, welches Männchen geschaffen, ein Gedanke, der in drei Teilen zur Ausführung gelangte. »Schönheit und Anmut«, »Kraft und Tugend« bekrönt vom »Genius« sind dargestellt und heit die Aufmerksamkeit des Beschauers. Von den Hüften hernieder fliesst ein gelbgoldiges Gewand, das aber die Formen noch ahnen lässt. Das Haupthaar, gleichsam die strahlende Krone ihrer hellen Schönheit

Die zwischen Seite 668 und 671 vorgesehene farbige Beilage: „Wand-Teppich von Carl Kunst, München“ konnte leider nicht mehr rechtzeitig für diese Nummer fertiggestellt werden u. wird dem Okt.-Heft beigefügt.



CARL KUNST—MÜNCHEN. *Plakat-Entwurf.*

Astern eine mattblaue Vase, dem Gemisch vieler warmer Töne eine solche in gebrochenem Weiss. Fassen wir auch die Formen der Blumen in den richtigen Rahmen! Wie soll jene Vase zeichnerisch durchgebildet sein, die schlanke Schilfhalme und -Kolben trägt, wie die, welche runde und breite Blüten umfängt, wie eine, die Palmenblätter aufzunehmen hat? Gegensätzlich in der Form zukomponieren ist — im Kunstgewerbe passt man bis heute keineswegs überall den Rahmen dem vorhandenem Bilde an. . . . Ach, wenn doch mal eine Konkurrenz künstlerisch durchgeführter Blumenvasen und architektonisch-dekorativer ausgeschrieben würde! Wieviel »Neuland« könnte da entdeckt werden. Ferner würden unsere Künstler auch hier, an einem Beispiel sehen, dass es

CARL KUNST—MÜNCHEN.



ENTWURF ZU EINEM TEPPICH.

Dekorative Malereien von Alb. Männchen am Eingang des Kunstgewerbepalastes auf der Welt-Ausstellung St. Louis.

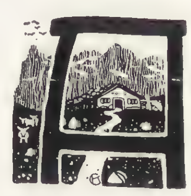
Es ist eigentlich nur *ein* Gemälde, welches Männchen geschaffen, ein Gedanke, der in drei Teilen zur Ausführung gelangte. »Schönheit und Anmut«, »Kraft und Tugend« bekrönt vom »Genius« sind dargestellt und zwar in folgender Weise. »Schönheit und Anmut« wird verkörpert durch ein junges Mädchen, das mit Perlenketten spielt. Lächelnd lauscht die Jungfrau den werbenden Worten und dem Harfenspiel, des hinter ihr stehenden Jünglings. Er steht im Halbdunkel. Als Lichtmasse leuchtet der jugendliche Körper der Jungfrau aus dem Gemälde heraus. Er ist bis zu den Hüften enthüllt und konzentriert durch seine lichte Schönheit die Aufmerksamkeit des Beschauers. Von den Hüften hernieder fliesst ein gelbgoldiges Gewand, das aber die Formen noch ahnen lässt. Das Haupthaar, gleichsam die strahlende Krone ihrer hellen Schönheit bildend, ist von rot-goldener Färbung. Dieses Gemälde befindet sich links vom Eingang. Rechts befindet sich das Gegenstück »Kraft und Tugend«. Es stellt einen Jüngling dar, der mit einem eisernen, schwarz goldigen Panzer bekleidet ist, dessen Glanzlichter als die hellsten Punkte im Bilde erscheinen. Er lauscht den ermannenden Worten Vulkans, offenbar mit tatendürstiger Ungeduld. Vulkan hat ihm sein Schwert verliehen. Vulkan



CARL KUNST—MÜNCHEN. *Plakat-Entwurf.*







CARL KUNST—MÜNCHEN. *Initialen.*

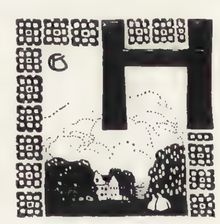
selbst ist als ein kräftiger Geselle dargestellt, dessen muskulöser Körper nur mit einem Schurz bekleidet ist. Die ungebrochene Kraft ist in diesem, in seiner Nacktheit dem Beschauer voll zugekehrten Körper dargestellt. Aber ein edler Kopf krönt die wuchtige Gestalt, so dass man den Eindruck empfängt, die elementare Kraft wird von der Überlegung gezähmt und nicht zu sinnlosen rohen Taten verwendet. Es ist die stolze, männliche Tatkraft, welche dieser Vulkan vertritt und zu welcher er die Jugend — den für das Rechte streitbaren Jüngling — anfeuert. Er hat dem Jüngling sein Schwert verliehen, damit die Jugend durch Tatkraft sieghaft sei. Man wird zugeben, dass diese Allegorie völlig neu ist in ihrer Ideenfolgerung und Darstellung.

Diese beiden Gestalten scheinen mir von sämtlichen Arbeiten Männchens in St. Louis die grösste Bedeutung zu haben. Durch ihre schlichte Grösse, die sich sowohl in Behandlung als im Ausdruck und in der Komposition dokumentiert, sind sie besonders eindrucksvoll und zeigen Männchens unverkennbaren Zug ins Monumentale am klarsten. Die beiden Bilder sind 4 m hoch. Männchens Vorliebe für lange gerade Linien konnte in ihnen voll zur Anschauung gebracht werden. Das dritte Gemälde, welches die andern bekrönt, ist 2,30 m breit. Der »Genius«, ein Knabe, sitzt völlig unbekleidet auf einem Marmorsockel. In der rechten Hand hält er einen Eichenzweig, dessen Blätter den Hintergrund seines dunkeln Hauptes bilden. Die Linke stützt er auf einen goldenen Lorbeerkranz, der neben ihm steht. Seine riesigen Flügel, die ihm förmlich als goldener Grundton dienen, verleihen dem ganz hell gehaltenen Gemälde noch den Glanz. Hell und goldig thront dieser Genius über den beiden andern in dunkeln Tönen gehaltenen Bildern. Aber auch jene gehen in eine goldene Patina über. Alle Töne bewegen sich in goldigen Nüancierungen, — selbst das Braun-Schwarz des Hintergrundes hat einen goldigen Schimmer. Hell leuchten auf demselben die Fleischtöne hervor, die ebenfalls in goldigen Tönen gehalten sind.

Die Technik der Gemälde ist ihrem Karakter entsprechend: gross, schlicht, breit! Jeder Pinselstrich kann vom Beschauer gesehen werden, jeder hat seine Begründung, keiner ist verschwendet. Man hat geäussert, die Bilder wirkten, als seien sie in rasender Hast, gerade den inneren Schwingungen des Gefühles folgend, hingezaubert worden. Sie bieten eine völlig geschlossene Wirkung; der schaffende Geist des Künstlers zittert noch in ihnen. Man erkennt seine arbeitende Hand, man erkennt seine Seele darin.

Einige andere Skizzen Männchens sind leider, da die Mittel knapp wurden, nicht mehr zur Ausführung gelangt. Sie hätten jedenfalls der deutschen Abteilung sehr zum Schmuck gereicht. Ausser den beschriebenen Gemälden hat Männchen noch für den keramischen Saal zwei Wandteppiche je







CARL KUNST—MÜNCHEN. *Initialen.*













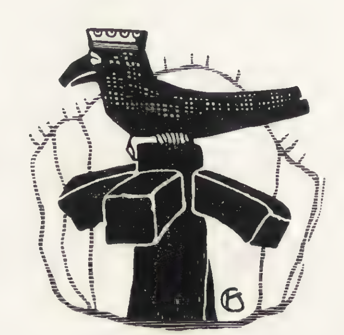












CARL KUNST—MÜNCHEN. SIGNETS UND FABRIK-MARKEN.

4,00 × 2,80 m gross ausgeführt. Diese sind rein ornamental gehalten und zeigen die Männchen eigentümliche Formengebung. Die Farben sind dabei vorherrschend tiefblau auf gelbem, goldigen Grund.

Männchens ausschliesslichen Angaben ist die Ausschmückung der grossen Ausstellungshalle und der Ehrenhof im Kunstgewerbe-Palast zu danken. Ausserdem leitete er noch die Ausschmückung der Abteilung für Wohlfahrtszwecke im Erziehungs-Gebäude. Die Dekorationen daselbst sind auf gelber Grund-Fläche in Braun ausgeführt.

Männchen hat mit der Ausschmückung der grossen und hohen Ausstellungs-Räume ein schweres Stück Arbeit vollbracht. Es ist ihm gelungen, ein stimmungsvolles Ganzes zu erreichen. Die Ornamente sind einfach und ruhig gehalten, in kühlen Tönen, die der Natur abgelauscht sind. CLARA RUGE—NEW-YORK.



CARL KUNST—MÜNCHEN. PLAKAT-ENTWURF.



ALFRED STIEGLITZ—NEW-YORK. *Menschen-Werk.*

Die Fotografie auf der Dresdner Kunst-Ausstellung.

Die Fotografie ist in einem Zeitalter aufgekommen, das nicht gerade als ein künstlerisches gelten kann. Sie ist ein Triumph jener Wissenschaftlichkeit gewesen, die die Signatur dieses Zeitalters ausgemacht, aber gerade durch das Übergewicht ihres Auftretens verhindert hat, dass es auch ein künstlerisches wurde. Ihre positive Bedeutung neigt auch in erster Linie dem Wissenschaftlichen, dem Konkreten und Exakten zu; sie ist sogar eigentlich wissenschaftlicher als der Mensch selber, da sie mehr fixiert, als jener unter gewöhnlichen Umständen zu sehen vermag. So wird sie möglichst weit von allen jenen Elementen abgerückt, die das Wesen der Kunst ausmachen, durch die sie allein sich zum Ausdruck zu bringen vermag.

Das ist der Grund, weshalb zunächst das künstlerische Element der Fotografie — wo sie trotz alledem sich anschickte, sich Aufgaben zu unterziehen, die bisher allein von der Kunst gelöst worden waren, d. h. der Wiedergabe von Mensch und Natur — der Realismus, der Realismus in seiner schroffsten Gestalt gewesen ist, zu einer Zeit, da die Kunst selber in ihrer Hauptmasse an nichts weniger dachte, als an einen solchen. Dieser Gegensatz führte zunächst zu einer vollständigen Entfremdung: sie gingen beide ihre eigenen Wege, die Kunst nach reiner Schönheit, die meist jedoch einer blossen Wohlgefälligkeit gleich kam, die Fotografie nach Wahrheit, die durch die allzustarke Schärfe der Fotografie nur zu leicht zu einer Übertreibung führte.

Doch dieses klare Verhältnis dauerte nicht lange. Ein neuer Faktor kam hinzu. Das Landschaftsbild, die Wiedergabe der Natur blieb in seiner realistischen Wahrheit und feierte seinen höchsten Triumph, als

durch die Erfindung des Stereoskops ihm auch das plastische Element, die 3. Dimension verliehen ward. Die Bildnisfotografie indessen führte die Eitelkeit des Menschen, der auch in der Kunst nichts Realistisches, Ungeschminktes, geschweige denn gar eine Übertreibung sehen wollte, zu jenem leeren Schönheitsstreben, das dieser eigen, indem sie hierbei zur Retouche griff, zunächst um jene realistische Übertreibung der Fotografie zu beseitigen, dann aber, um darüber hinaus die Menschen zu verschönern und sie zu geben, nicht wie sie waren, sondern wie sie zu sein wünschten. Es war der erste Versuch der Fotografie nach einer Richtung hin, die man doch wohl nur als eine künstlerische bezeichnen kann, aber es war ein ebenso verfehltes, wie das ganze Streben der damaligen Kunst ein verfehltes war. Die erste Berührung der Kunst mit der Fotografie ward ein Verhängnis.

Sie konnte auch erst eine gesunde werden in einer Zeit, da die Kunst sich mindestens gleichartig neben die Wissenschaft gestellt hatte, da sie selber grösser, gesünder und vor allem allumfassender geworden war. Diese wirklich künstlerische Fotografie, die nun seit kurzem in früher nie geahnten Leistungen vor uns liegt und immer grösseren Beifall und Anerkennung findet, ist daher erst eine Folge jener künstlerischen Bewegung, die man als die moderne zu bezeichnen pflegt, die alle eben genannten Bestrebungen in sich birgt. Sie konnte auch nur im Gefolge dieser Bewegung und in Anbetracht ihres zunächst kunstkonträren Karakters das letzte Gebiet sein, das sich der wahren Kunst unterwarf. Dafür jedoch sind die Erfolge auch desto schnellere und überraschendere gewesen. Es galt hier nachzuholen. — Die Möglichkeit, diese zunächst rein mechanische Tätigkeit überhaupt künstlerisch zu verwenden, lag in der Möglichkeit, sie trotz alle-



HUGO ERFURTH—DRESDEN. *Bildnis der Frau E.*

dem individueller Auffassung nutzbar zu machen. Wenn jemals Zolas Ausspruch, dass Kunst ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament, sei, richtig ist, so ist er es für die künstlerische Fotografie. Nur in diesem Sinne kann überhaupt die Kunst in der Fotografie in der Hauptsache tätig sein. Wenn man von kleinen Dingen, die man »arrangieren«, von Menschen, die man »stellen« kann, absieht, kann der künstlerische Fotograf nur das geben, was er sieht, kann nichts ganz hinzu-, kaum etwas hinwegtun innerhalb des Ausschnittes der Natur, den er zu einem Kunstwerk gestalten will. Aber — und hier beginnt das eigentlich Künstlerische seiner Tätigkeit — er hat zunächst das Recht der freien Auswahl: er kann in der Natur wandern oder warten, bis ihm ein Stück derselben durch den Gegenstand, wie durch die Einwirkung von Luft und Licht sich so darbietet, dass ihm die natürliche Erscheinung auch eine künstlerische zu sein scheint. Wird dann geknipst, so ist der erste Anfang gemacht, um eine momentane Erscheinung, die sich dem individuellen Empfinden eines einzelnen Menschen als eine künstlerische gab, dauernd auch für das Kunstempfinden aller aufzubewahren.



D. OCT. HILL †—PERTH. *Bildnis einer Dame.*

Doch schon bei dieser scheinbar rein mechanischen Fixierung beginnt die Möglichkeit der individuellen Differenzierung, dank der besonderen Eigentümlichkeiten der Fotografie, die wissenschaftlich als Fehler, künstlerisch nur als Tugenden anzusehen sind. Es ist bekannt genug, dass etwas ganz anderes herauskommt, wenn man den fotografischen Apparat für den Vorder-, als wenn man ihn für den Hintergrund scharf einstellt. Einer von beiden verschwimmt und wird zum Beiwerk, das dem anderen Teile, der Hauptsache wird, sich künstlerisch unterordnet. Dann steht zu gleichen Zwecken die verschiedenartige Wirkung der Belichtung zur Verfügung, jene Eigentümlichkeit der Fotografie, die Valeurs oder Tonstärken der verschiedenen Farben und auch die Lichtunterschiede nicht so wiederzugeben, wie unser Auge sie in der Natur empfindet. Auch hier gibt es bekanntlich ganz andere Resultate, wenn man die Belichtung für die Wiedergabe von Blau oder Rot, von hell oder dunkel vornimmt. Auch hier findet eine Unterordnung statt, diesmal in den Tonstärken,

die man je nach Handhabung der Belichtung zu ganz verschiedenen Resultaten auszunutzen die Macht hat. Dann bleibt noch die Möglichkeit der unscharfen Einstellung, durch die man Details unterdrücken, die Umrisse weich, die Übergänge zart machen, mithin ein Element in die Aufnahme bringen kann, das man in der Kunst als malerisch zu bezeichnen pflegt. Das sind schon drei Variierungs-Möglichkeiten, die einen grossen Spielraum für die individuelle Betätigung ergeben, freilich nur für denjenigen, der diese Seiten der fotografischen Technik auch völlig beherrscht. Das ist Sache langjähriger Übung und Erfahrung wie bei jeder anderen Kunst.

Und nun beginnt die Entwickelung und das Abziehen der Aufnahme, diejenigen fotografischen Tätigkeiten, die der Mensch am meisten in seiner Gewalt hat, am sichersten regulieren kann. Da ist zunächst die Retouche, die schon beim Durchschnittsfotografen Wunder zu wirken vermag, wenn sie den Menschen verjüngt und verschönt, oder ihn gar der Sommersprossen oder Pockennarben völlig beraubt; wie viel erst bei einem Menschen, der künstlerisch zu empfinden versteht! Es folgt die Vergrösserung des Bildes, ein Hauptmittel der künstlerischen Fotografie, durch die ein kleines Bild weit auseinandergerissen, dadurch grösser, zugleich aber auch weicher, unbestimmter und einfacher, mithin wieder malerischer gemacht wird, ja die das ganze Bild in einzelne Ton-Nuancen aufzulösen im Stande ist. Sie ermöglicht eine Monumentalität des Bildes, wie kein anderes Mittel der Fotografie und hat daher diese Kunst auf eine ganz neue Stufe erhoben, die man Monumental-Fotografie nennen sollte. Dann kommt die Farbe des Papiers in Betracht, vor allem aber sein Korn, das, je gröber, desto mehr zur Weichheit und Detail-Unterdrückung führen und darum ebenfalls künstlerisch wirken kann. Und schliesslich der Gummidruck, dieses wirkungsvollste Kunstmittel der modernen Kunst-



HUGO ERFURTH—DRESDEN. *Bildnis in Landschaft.*

Fotografie, der, obwohl schon viel früher erfunden, erst durch diese zu seiner vollen Bedeutung gelangt ist, nachdem er in den neunziger Jahren zuerst wieder von Demachy in Paris angewandt worden ist! Diese Technik, bei der das Papier mit einer irgend eine Farbe enthaltenden Gummilösung überzogen wird, die mit samt dieser Farbe durch das Licht fixiert wird, bringt zunächst direkt das Medium der Farbe in die Fotografie hinein. Im sogen. Kombinations-Gummidruck, bei dem das Bild langsam in Etappen durch mehrfaches Aufstreichen eines solchen Überzuges entsteht, bei dem man die Stärke und den Karakter des Farbentones verändern und auch die einzelnen Teile des Bildes verschieden behandeln kann, ist dann die Möglichkeit gegeben, die Ton-Intervalle zu erweitern und dadurch einen viel kräftigeren Gegensatz der Lichter, Mitteltöne und Schatten zu erzielen. Sie ist die dankbarste aller fotografischen Techniken, namentlich in Verbindung mit dem Mittel der Vergrösserung aber auch die schwierigste, die schon ganz das Gebiet der Mechanik verlässt und zur rein künstlerischen Tätigkeit werden kann. Sie führt deshalb auch zur Herstellung wirklicher »Originale«, die sich niemals ganz genau wiederholen lassen.



G. KÄSEBIER—NEW-YORK. *Blessed Art Thou Among Women.*

Alle diese Mittel, auch soweit sie an sich rein technische sind, erweisen sich als völlig künstlerische, sobald sie von einem künstlerischen, auf technischer Erfahrung sich stützenden Geist geleitet werden. In den Händen des Pfuschers, des Anfängers führen sie zum Unsinn, der sie mehr diskreditiert, als empfiehlt. Kein Wunder daher — und diese Tatsache hebt die Bedeutung dieser ganzen Bewegung und bringt sie der wirklichen Kunst so nahe — dass nur so wenige, von denen die fotografieren, als Künstler anzusehen sind, dass es in der ganzen unermesslichen Schar der Amateur-Fotografen, die den allgemeinen Sport der Zeit mitmachen, nur ganz verschwindend wenige gibt, die wirklich auf diesem Gebiete zu Leistungen gelangt sind, die einen wirklich künstlerischen Eindruck machen und dass diese, gerade wie die Künstler selber, sich nach Schulen, Ländern und Individuen, kurz nach Eigenarten sondern lassen, die mit dem Mechanischen der Fotografie nichts zu tun haben, vielmehr nur durch künstlerische Tätigkeit zum Ausdruck zu kommen pflegen. Mehrere dieser Kunst-Fotografen sind daher auch zur wirklichen Kunst übergegangen; anderen würde dies vielleicht unmöglich



THEODOR & OSKAR HOFMEISTER—HAMBURG. KIRCHGANG IN DER EIFEL.



RUDOLPH DÜHRKOOP—HAMBURG. GEVATTERINNEN.



CLARENCE H. WHITE—NEWARK. SONNTAG-MORGEN.

sein, ohne dass man ihnen deswegen doch irgendwie die künstlerische Begabung absprechen dürfte. Sie beweisen nur, dass man künstlerisch schöpferisch begabt sein kann, ohne die künstlerische Handgeschicklichkeit dazu zu besitzen. Von einem »Raphael ohne Hände« hat bekanntlich einmal Lessing gesprochen. Viele von diesen modernen Kunst-Fotografen machen den Eindruck, als ob sie einem solchem Begriffe ziemlich nahe kämen.

Auf diese Weise sind die Werke geschaffen worden, die jetzt in Dresden zum ersten Male in eine Kunst-Ausstellung eingezogen und damit als etwas der eigentlichen Kunst Gleichartiges auch von dieser Seite aus anerkannt worden sind. Es hat einige Zeit gedauert, bis man so weit gekommen ist. Vorurteil, Unverstand, selbst Konkurrenzneid haben lange genug das wirklich Künstlerische an diesen Dingen nicht sehen wollen. Gegenüber den Leistungen jedoch, die jetzt vorliegen, sind Kritik und Missachtung verstummt. Auch auf der Dresdner Ausstellung hat die künstlerische Fotografie einen vollen Erfolg davongetragen. Eine verständnisvolle Auslese, von dem Dresdner Berufs- und Kunstfotografen Hugo Erfurth vorgenommen, zeigt hier das Höchste und die ganze Mannigfaltigkeit dessen, was bisher erreicht worden ist. So kann diese Ausstellung wohl für diese Bewegung als ein neuer Schritt nach vorwärts betrachtet werden, der ihr die Gunst des grösseren Publikums erobert hat. — Im einzelnen fallen zunächst die Werke der Wiener, resp. österreichischen Kunstfotografen auf. Die österreichischen Fotografen sind die eigentlichen Bahnbrecher auf diesem Gebiete, die Ausbilder des Gummidrucks, damit die Begründer der Monumentalfotografie. In der Tat erheben sich in ihren Porträts die Herren Kühn, Spitzer, Henneberg (vgl. Abb. S. 690) zu einer Grösse der Auffassung und Tiefe des Tons, die man auf diesem Gebiet bis vor kurzem kaum für möglich gehalten hätte. Es dürfte nicht allzuviel Porträtmaler geben, die auf diesem Gebiete mit der Hand erreichen, was hier halbwegs durch Mechanik zuwege gebracht wird. Nicht minder erstaunlich sind die Landschaftsbilder Hennebergs, Watzeks und



N. PERSCHEID—LEIPZIG. *Damen-Bildnis.*

Kühns (vgl. Abb. S. 685, 689). Sie zeigen dieselbe Einfachheit und Grösse, hier verbunden mit Weichheit oder, wie jene Porträts, mit Kraft des Gegensatzes. Nach den Wienern kommen dann die Hamburger, die zuerst diese Bewegung in Deutschland aufgebracht und auf Anregung der Wiener hin gleichfalls den Gummidruck kultiviert haben. Hier sind die Gebr. Hofmeister, Müller, Dr. Arning, Troch u. a. (vgl. Abb. S. 680, 686) zu nennen. Ihnen schliessen sich Scharf—Crefeld, Weimer —Darmstadt und Eugen Frank—München an, welch' letzterer sich seine besondere Spezialität, kleine Aktbilder in dämmeriger Beleuchtung, geschaffen hat. In scharfem Gegensatz zu den Hauptbestrebungen dieser zeigen sich die Kunstfotografen Amerikas, in welchem Lande allein neben Deutschland



EDUARD J. STEICHEN—NEW-YORK. DER KLEINE RUNDE SPIEGEL.



HUGO HENNEBERG—WIEN. PFLÜGER.



HEINRICH WILHELM MÜLLER—HAMBURG. *Heimat.*

diese Bewegung eine grössere Bedeutung gewonnen hat. Statt auf die Erzielung einer grosszügigen Monumentalfotografie, die sich auf den Gummidruck stützt, geht man hier mehr auf delikate, feine Arbeiten aus, die den Kabinettstücken der Malerei entsprechen und sich namentlich auf die hierfür sehr dankbare Platinotypie stützen. Eine Weichheit der Luft, eine Zartheit des Lichts, oftmals ein Silberton der Gesamtstimmung ist für diese karakteristisch. Hier ist in erster Linie Steichen, der sich allerdings jetzt des Gummidrucks zu seinen Rembrandtartigen Lichtwirkungen bediente, dann Stieglitz und White, die Hauptvertreter der zarten Kabinettstücke, schliesslich noch Käsebier und der ihnen verwandte Engländer Keigley (vgl. Abb. S. 679).

Daneben aber gibt es noch eine dritte Gruppe von Fotografen, die auf der Ausstellung nicht übersehen werden darf, ja die vielleicht als die für die Zukunft wichtigste angesprochen werden darf: das sind die Berufsfotografen, diejenigen die der Mit- und Nachwelt unser aller Bildnis aufzubewahren, aber alle bisher mit Hilfe der Retouche jene oben erwähnten völlig unkünstlerischen Eitelkeitsbilder herzustellen pflegten, die für unsere Zeit eine so grosse künstlerische Schande bedeuten. Um dieses Gebiet zu reformieren, um dies Gebiet der Kunst zu gewinnen, nicht nur um einige vereinzelte Kunstfotografieen zu schaffen, ist diese ganze Bewegung in erster Linie ins Leben gerufen worden, und so kann sie froh sein, dass sie dies Ziel trotz der Kürze der Zeit in mehreren Persönlichkeiten bereits erreicht hat. Zunächst freilich, wie es scheint, nur in Deutschland. Aber hier haben Hamburg in Dührkoop, Leipzig in Perscheid, Dresden in Raupp und Erfurth bereits Fotografen (vgl. Abb. S. 676, 678, 681, 683, 688), durch die jeder seine Erscheinung der Nachwelt wirklich künstlerisch hinterlassen kann. Der Beifall, welchen diese gefunden, lässt hoffen, dass ihrer bald mehrere werden, und so wird hoffentlich immer mehr



WILHELM WEIMER—DARMSTADT. *Schwestern-Gruppe.*

die Unkunst aus einem Gebiete scheiden, das ihrem Gegenteil durchaus dienstbar zu machen ist. Dazu wird hoffentlich die Dresdner Ausstellung ihr Teil mit beitragen.

Freilich auf diesem Gebiet gibt es noch die grössten Feinde der modernen Kunstfotografie zu überwinden, das Gros der Berufsfotografen selber, die in diesem Übergang ihres bisher noch technisch-handwerklichen Faches zu einem künstlerischen nur eine Vermehrung der Arbeit, ja selbst ein Infragestellen ihrer Befähigung zu ihrem Berufe erblicken. Die gewiss nicht unberechtigte Furcht vor Misserfolgen lässt die meisten an der gewohnten unkünstlerischen Arbeitsart, bei der sie doch ihr Auskommen fanden, krampfhaft festhalten; doch hier braucht nur das Publikum zu wollen und die, die ihm dienen, werden ihm folgen und dann erst wird die Kunst sich ein Gebiet erobert haben, das ihm bisher so gut wie ganz verloren gegangen war. — ERNST ZIMMERMANN.

Eine neue Künstler-Spielkarte.

Mag auch das Hantieren mit Spielkarten, als zu den Künsten des Teufels zählend, von den strengen Moralisten verbannt werden — einem Spielchen in Ehren darf trotzdem niemand wehren — nochzumal dann nicht, wenn man dabei eine saubere und in gewissem Sinne auch schöne Spielkarte in Händen hat. Das ist leider nicht immer der Fall, und obgleich unsere Museen ganze Sammlungen der schönsten und lehrreichsten Spielkarten verwahren, die oft recht wertvolle Kultur-Dokumente sind, wobei französische und deutsche Karten besonders hervorragend vertreten sind, so kann man doch wohl behaupten, dass nur sehr wenige Spiele deutscher Karten zur Zeit so sind, dass sie mehr zu bieten vermöchten, als der technischen Anforderung des Spiels zu dienen. Und doch wie vielen bietet die Karte Kurzweil bei uns, sei es mit Karten deutscher oder französischer Art, sei es beim harmlosen »Schwarzen Peter« oder — Skat.

Aber man sage nicht, dass sich nicht auch neuere Künstler der Spielkarte angenommen hätten; süd- wie norddeutsche Künstler haben dafür recht ansprechende lustige und ernste Vorbilder geliefert. Es sei nur an Karten wie die von Professor Emil Doepler d. J. und vom verstorbenen Professor Ludwig Burger für weiland Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preussen gezeichneten und an die von Julius Diez—München geschaffenen erinnert, die leider wenig ins Publikum drangen.

Eine recht hübsche deutsche Spielkarte französischen Genres liegt uns jetzt von der Spielkarten-Abteilung der Firma F. A. Lattmann—Goslar vor, die als Dreifarbendrucke in vorzüglicher Ausführung hergestellt sind. Die Damen des Spiels mögen in der Mehr-



ERWIN RAUP—DRESDEN. *Gänse.*



HEINRICH KÜHN—INNSBRUCK. RÖMISCHE VILLA.



FRIEDRICH VICTOR SPITZER—WIEN. *Anatom Zuckerkandl.*

zahl etwas süsslich ausgefallen sein, umso prächtiger sind jedoch die Könige und Buben geraten, die durchweg ihrem Stande Ehre machen. Wir sind sicher, dass diese, die Spieler belebende Karte sehr bald in Vieler Hände sein wird und Freunde findet. Sicher ist dieses Kartenspiel ein recht lobenswertes Erzeugnis der grossen deutschen Spielkarten-Industrie, und wir möchten nach einem so gelungenen Versuch die Firma ermuntern, fortzufahren an der Veredelung der deutschen Spielkarte mitzuwirken. Sicher ist gerade unsere Zeit nach dieser Seite nicht nur ungemein anregend, sondern auch gerade bis in jene Kreise hinein aufnahmefähig — es sind nicht die dummsten Köpfe, die die Karte lieben. Wir möchten darauf verweisen, dass, früheren Gepflogenheiten gemäß, nicht nur bedeutende regierende Fürsten und hervorragende Zeitgenossen ihrer Regierung, sondern auch sonstige Berühmtheiten und hervorstechende Zeitereignisse auf den Spielkarten festgehalten werden können. Solange das Kartenspiel nicht gerade zu den Untugenden gerechnet werden kann, vergibt man sich auch nichts, wenn man seinen Bildern eine künstlerisch wertvolle Ausstattung angedeihen lässt; im Gegenteil, man hebt damit das Spiel auf eine gewisse sittliche Höhe. — K. H. O.









NEUE KÜNSTLER-SPIELKARTE F. A LATTMANN, GOSLAR

 Drei-Farbendruck von J. Jäger & Sohn, Goslar









NEUE KÜNSTLER-SPIELKARTE F. A. LATTMANN, GOSLAR

Drei-Farbendruck von J. Jäger & Sohn, Goslar



ALBERT MÄNNCHEN—BERLIN. *Dekorative Malerei: »Genius«.*

Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?

Referat über die öffentliche Umfrage von Hermann Hirschwald—Berlin.

(Die in diesem Referat mit ». . . . .« versehenen Sätze sind den eingegangenen Zuschriften entnommen.)

Nachdem die von mir gestellte Umfrage in weiten Kreisen ausserordentliches Interesse hervorgerufen und durch umfangreiche und belehrende Beantwortungen, welche im wesentlichen in dieser Zeitschrift zum Abdruck gekommen sind, erörtert worden ist, spreche ich allen Beteiligten, auch namens der Redaktion — sowie meinerseits dieser selbst — für die mühevolle Arbeit wärmsten Dank aus.

Es erübrigt sich jetzt noch, die Schlussfolge aus dem reichhaltigen und mannigfaltigen Material zu ziehen.

Dass die meisten der Antworten nicht ein allgemeines Urteil, sondern den individuellen Standpunkt, den speziellen Beruf der Interessenten widerspiegeln würden, war vorauszusehen; ich betrachte diese Einseitigkeit keineswegs als einen Mangel, sondern als das natürliche Resultat einer Umfrage. — Den Schutzrechtler beschäftigt die Angelegenheit, umsomehr im gegenwärtigen Augenblick, nur in bezug auf das bevorstehende neue Kunstschutzgesetz; der Ästhetiker übt strenge Kritik an jedem einzelnen Gegenstande, ohne sich um Nebendinge zu kümmern; der praktische Kunstgewerbetreibende urteilt aus seinem persönlichen Anschauungskreise heraus — in vielen Fällen behandelt er die Frage ausschliesslich als Spezialist in seinem Fache, erfreulicherweise oft zeigt er, dass sein Gesichtskreis ein ausgedehnter und er auch die Sachlage der mannigfachen, kunstgewerblichen Gruppen beherrscht.

Um zunächst die Definition des Begriffes »kunstgewerblich« zu formulieren, müssen wir dem Juristen das Wort lassen, welcher »den Rahmen knappster äusserer Fassung für den inhaltlich möglichst weit gedachten Begriff als unabweisliches Bedürfnis« hinstellt. Dies bezweckte mein Leitsatz 1). Die vielfach ausgesprochene Ansicht, dass der kunstgewerbliche Gegenstand durchaus ein »Gebrauchsgegenstand« sein muss, ist nicht immer zutreffend; z. B. wird die in einem Innenraume angebrachte »dekorative Wandmalerei« oft unbedingt als eine »kunstgewerbliche Arbeit« gelten, ohne als ein Gebrauchsgegenstand bezeichnet zu werden. Die von vielen insbesondere von seiten der praktischen Kunstgewerbetreibenden als notwendig verlangte Aufnahme der »gediegenen Ausführung, des soliden Materials« kann, so sehr ich selbst hiermit sympathisiere, der allgemeinen Definition nicht angeschlossen werden, weil wir in Widerspruch kämen mit dem wünschenswerten, neuen Kunstschutzgesetze. Unser allseitiges Bestreben geht dahin, dass zwischen dem Kunstwerke und der kunst-



ALBERT MÄNNCHEN—BERLIN.
DEKORATIVE MALEREI »SCHÖNHEIT UND ANMUT«.
WELT-AUSSTELLUNG ST. LOUIS 1904.

gewerblichen Arbeit ein Unterschied hinsichtlich des gesetzlichen Schutzes fernerhin nicht mehr bestehen darf. Es soll das Kunstwerk in jedem gewerblichen Gegenstande, und letzterer zugleich mit diesem geschützt werden — ohne Rücksicht auf die Qualität des Materials oder der Ausführung. Die Kunstgewerbetreibenden haben alle Ursache, diesen Gesetzentwurf freudig zu begrüssen, und es wäre verfehlt, eine Einschränkung desselben herbeizuführen. Unter Verwertung dankenswerter Anregung zur Abänderung meines Leitsatzes 1) glaube ich deshalb, dass wir in folgendem den Begriff des »kunstgewerblichen Gegenstandes« festlegen können:

Ein Gegenstand des Gewerbes ist als »kunstgewerblich« zu bezeichnen, wenn demselben künstlerische d. h. individuelle Konzeption zu Grunde liegt. —

Ebenso wie jedes in knappster Form gehaltene Gesetz eines langen, nicht feststehenden und niemals zum Abschluss kommenden Kommentars bedarf, so werden auch wir zu diesem allgemeinen, kurzen Begriffe eine Reihe von Erläuterungen geben müssen; auch diese sollen und können keineswegs »endgültige, nie versagende« sein — Ergänzungen und Abänderungen werden ihnen ständig folgen. Aber dass jedwede Erfahrungen diesen Erläuterungen angefügt werden, ist eine berechtigte Forderung im Interesse aller Kunstgewerbetreibenden; denn die Umfrage ist nicht allein wegen des neuen Kunstschutzgesetzes, sondern für alle wirtschaftlichen bzw. rechtlichen Verhältnisse gestellt. Sobald wir aber zu anderen Fragen als denen des Urheberrechts und Musterschutzes kommen, seien es Rechts- oder Ausstellungswesen, Handelsverträge oder welche sonstigen bezügl. Fälle uns noch in unserer blühenden Gesetzgebungs-Periode bevorstehen, — immer werden wir mit dem Sachverständigen und dessen Beurteilung in bezug auf die Art der Ausführung und des Materials zu rechnen haben. *Dass diese Sachverständigen praktisches Verständnis für das »Kunstgewerbe« besitzen müssen, ist eine Grundbedingung.* Aber ebenso berechtigt ist die Forderung, dass der Sachverständige in Berlin nach den gleichen Grundsätzen urteilt wie sein Kollege in München, so dass allen gleiches Recht zuteil wird, während die meisten Sachverständigen heute nur aus ihrem eigenen Berufe heraus, von ihrem individuellen Standpunkte d. h. Auffassungsvermögen urteilen. Die eingegangenen Beantwortungen zeigen die unhaltbaren Konsequenzen. Selbst aus gleicher Fachgruppe finden wir entgegengesetzte Ansichten, je nachdem es sich bei dem einen um die Herstellung von Einzelobjekten in einer kleinen Werkstatt und bei dem andern um Grossbetrieb gleichartiger Artikel handelt. Dieses rein subjektive Erwägen führt aber zu grossen Ungerechtigkeiten; der Sachverständige bedarf allgemein feststehender

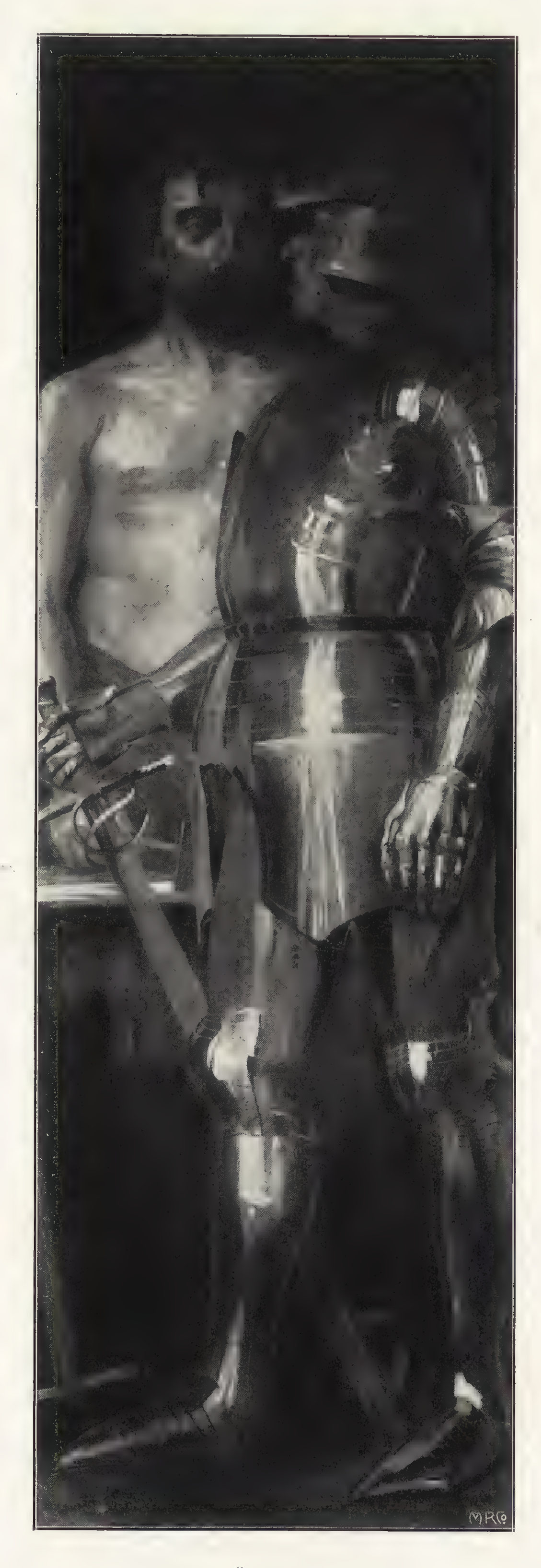
Grundsätze und Erläuterungen. Selbst dann wird für die persönliche Auffassung naturgemäß immer noch mehr Spielraum als wünschenswert bleiben. Unmöglich ist es aber, für jede kunstgewerbliche Fachgruppe oder gar für jeden Kunstgewerbler besondere Rechts-Bestimmungen zu treffen.

Nach den eingegangenen Antworten kann meine Auffassung nicht mehr zweifelhaft sein, trotzdem sich manche Stimmen noch dagegen wehren, dass z. B. ein selbst in Mengen hergestelltes Schulzimmer oder eine solche Küche unter Umständen als eine kunstgewerbliche Arbeit bezeichnet werden müsse. Vorbedingung hierfür ist, dass der Raum selbst und in Verbindung mit demselben auch die Mobilien nach künstlerischer Zeichnung in gutem Material und solider Ausführung einheitlich hergestellt ist. Ich gehe noch weiter und möchte selbst die aus der einheitlichen Umgebung herausgenommene Schulbank für sich allein auch als »kunstgewerblich« bezeichnen, selbst wenn sie im wesentlichen nur mit der Maschine hergestellt ist; aber in diesem Falle würde meine Anforderung betreffs Form, Technik und Material weit höher gehen als bei der Beurteilung des einheitlich ausgestatteten Schulzimmers. Wenn es sich nun in einem Prozesse um die Abschätzung und Festsetzung des Wertes einer solchen Einrichtung handelt, so würde der Hersteller sehr schlecht fahren, wenn ihm nicht ein kunstgewerblicher Sachverständiger zur Verfügung stände; der Tischlermeister, welcher nur mit geringwertiger Massenfabrikation zu tun hat, würde die ihm vorgelegte Arbeit naturgemäß unterschätzen. Dies eine Beispiel mag für viele derartige Vorkommnisse im wirtschaftlichen Leben des Kunstgewerblers genügen.

Gegen die Ansicht, dass die Erzeugung technischer Massenfabrikation ohne wesentliche Handarbeit nicht kunstgewerblich sein könne, spricht auch z. B. die Herstellung der Plaketten und Medaillen, welche köstlichen Produkte — wenn sie es wirklich sind — wir wohl schwerlich im Kunstgewerbe entbehren möchten; und wie gern würden wir auch »Münzen oder gar Vereinsabzeichen, selbst wenn sie in Tausenden von Exemplaren hergestellt sind«, zu den kunstgewerblichen Gegenständen rechnen, wenn sie den Anforderungen des künstlerischen Original-Modelles und einer fein durchgeführten Technik entsprächen!

Dass dem Sachverständigen in der Praxis auch Kuriosa vorkommen werden, ist unzweifelhaft; in dem einzigen, angeführten Falle der »Sektflasche« ist der Einsender aber über eine Begriffs-Verwechslung »Gebrauchs«- und »Verbrauchs«-Gegenstand« (!) gestolpert.

Nachdem die Schutzrechtler darin einig sind, dass eine Grenze zwischen Kunst und Kunstgewerbe für den Rechtsschutz nicht mehr gezogen werden soll, so möchte ich für die übrigen



ALBERT MÄNNCHEN—BERLIN.
DEKORATIVE WANDMALEREI »TUGEND UND KRAFT«.
DEUTSCHE ABTEIL. IM KUNSTGEWERBE-PALAST.

wirtschaftlichen Fragen empfehlen, von der vielfach hervorgehobenen Unterscheidung zwischen Kunstgewerbe, Kunstindustrie und ähnlichen Ableitungen abzusehen. »Ob Herstellung mit der Hand oder Maschine erfolge, sei belanglos, sofern nur dem Material kein Zwang angetan wird und die auf mechanischem Wege erzielten Formen so gearbeitet sind, dass der künstlerische Karakter des Entwurfes gewahrt bleibt.«

Von berufener Seite wird mir ferner hierzu geschrieben:

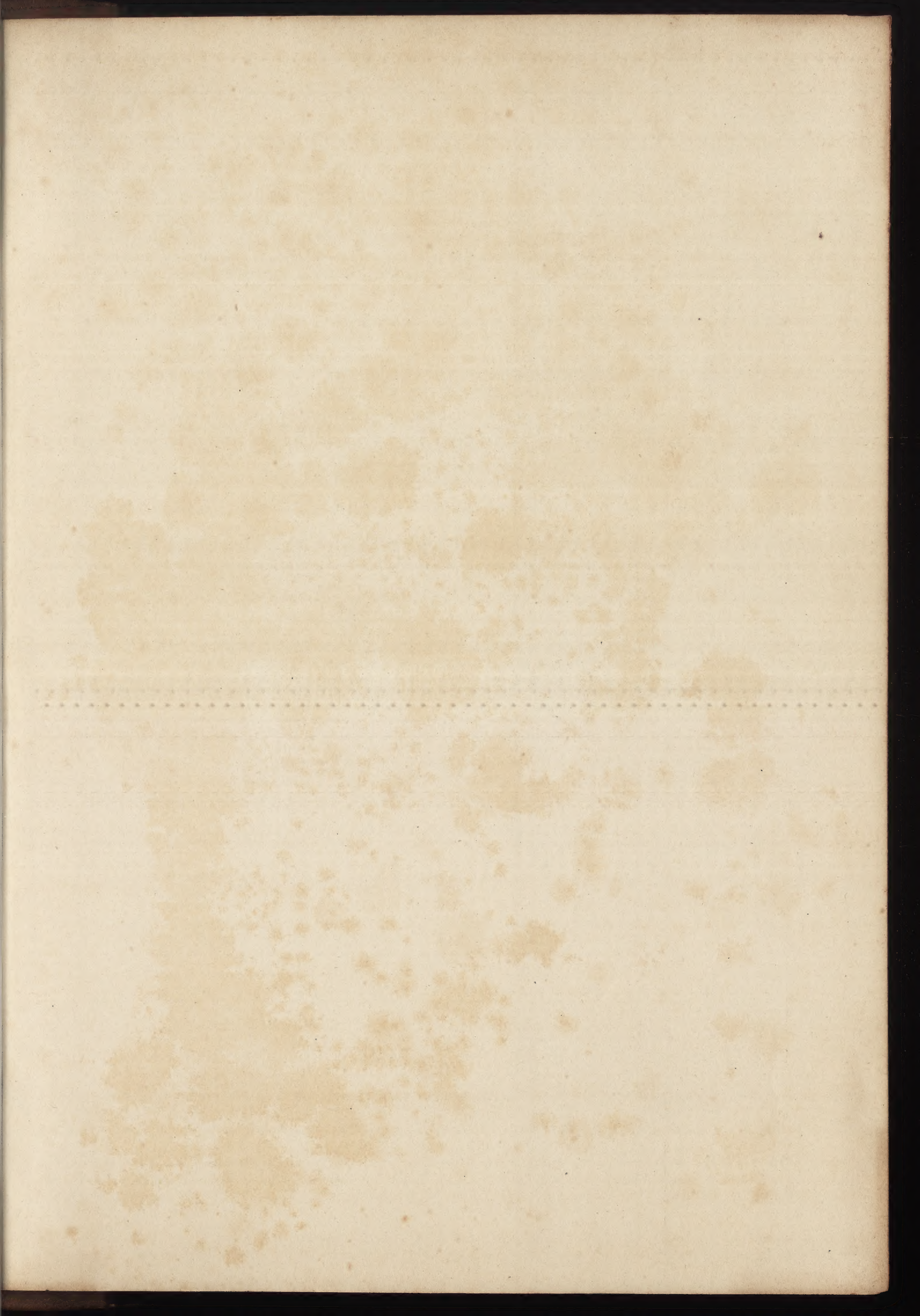
»Ich wünschte kein Kunstgewerbe im Gegensatz zum Gewerbe, sondern ein anständiges Gewerbe durch die Bank. Die Rangunterschiede, die da eingeführt werden sollen, wirken nur drückend und entwertend auf die niedere Stufe, die man konstruieren will. Gerade um die Veredelung dieser niederen Stufe handelt es sich aber heute im volkswirtschaftlichen und kulturellen Sinne.«

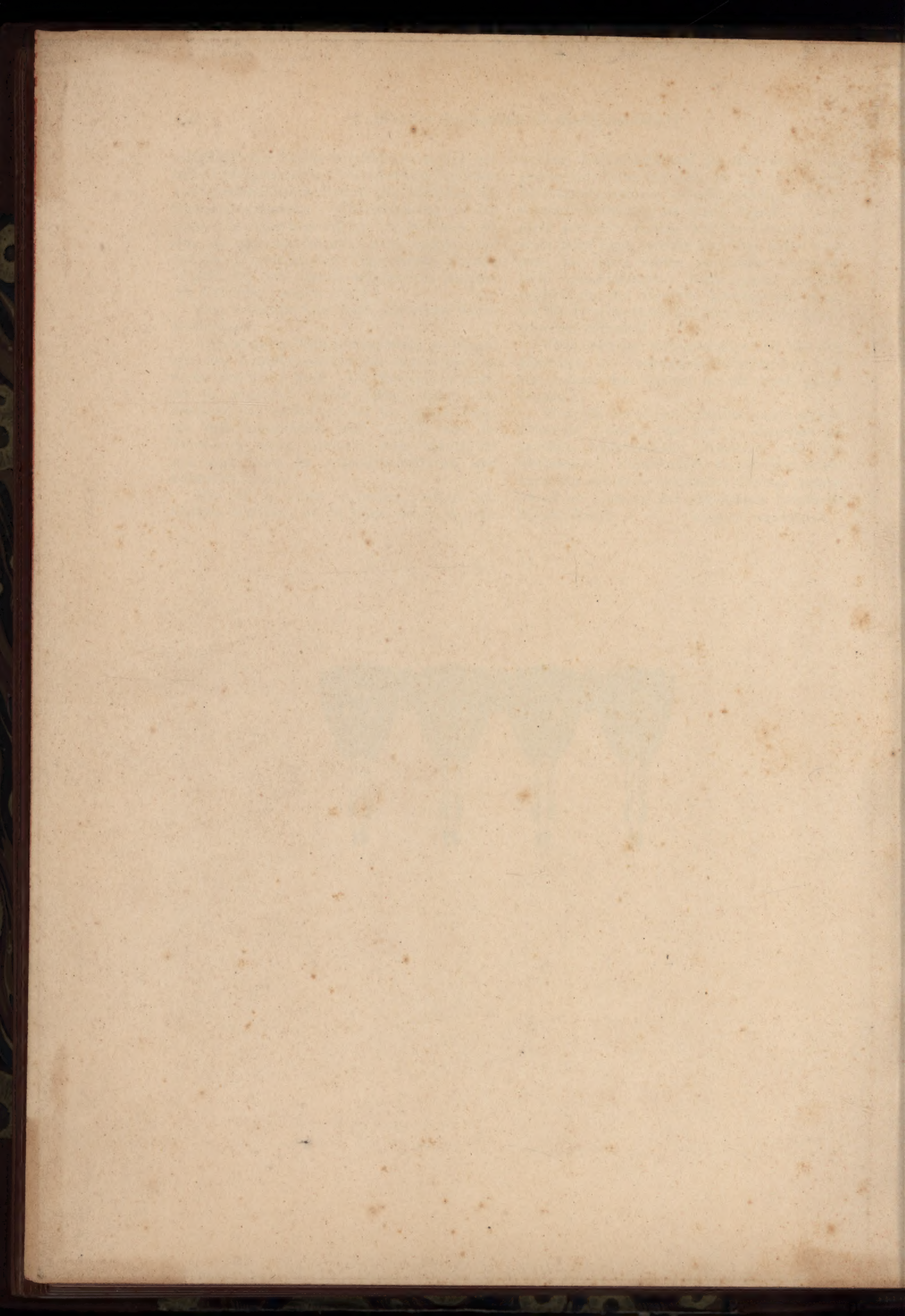
Wie ich es schon in meiner Umfrage mit Freuden begrüsste, ist die Kunst bereits in weite Gebiete der Industrie und des Handwerkes eingedrungen. Aber die Zeit, da wir den Begriff des »Kunstgewerbes« — oder gleichviel welche sonstige Wortbildung für diesen Begriff — nicht mehr anwenden werden, weil das Gewerbe eine solch hohe Stufe erreicht hat, liegt leider noch fern; bis dahin dürfen wir unsere Interessen nicht vernachlässigen. Nicht gegen, sondern zugleich für das Gewerbe kämpfen wir, wenn wir für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes eintreten!

»Nur befähigte Sachverständige und eine sich allmählich . . . . . entwickelnde Rechtspflege wird hier leitend dem Richter an die Hand gehen können.«

Wenn die Praxis sich allmählich nach meinen Leitsätzen 2 und 3, der sich an dieselben geknüpften, umfangreichen Diskussion und den vorstehenden Erörterungen herausbilden wird, werde ich mit dieser öffentlichen Umfrage meinen Zweck zu Gunsten der allgemeinen Interessen erreicht haben. — HERMANN HIRSCHWALD.







GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 5372

